SUPRACOPERTA ŞI COPERTA:
SERGIU DINCULESCU

RUDOLF ARNHEIM

ARTA ŞI PERCEPŢIA VIZUALĂ

O PSIHOLOGIE A VĂZULUI CREATOR

TRADUCERE DE FLORIN IONESCU
CUVÎNT ÎNAINTE DE VICTOR ERNEST MAŞEK

Editura Meridiane, 1979

RUDOLF ARNHEIM

ART AND VISUAL PERCEPTION

A Psychology of the Creative Eye.

The New Version. University of California Press, Berkeley & Los Angeles

CUVÎNT ÎNAINTE

Hotărît lucru, editorii interesați de probleme de estetică, de istoria și teoria artei, sînt nişte privilegiați. Alături de Editura Academiei și Editura Univers care au oferit în ultimii ani versiunile românești ale unor opere ce marchează puncte cardinale în orientarea esteticii moderne — Croce, Lukács, Hartmann, Woringer, Pareyson ș.a. — Editura Meridiane își continuă cu consecvență efortul de a aduce în circuitul culturii românești, prin diferitele ei colecții, tot ceea ce repertoriul reflecțiilor eseistice și istorico-teoretice asupra artei poate oferi mai reprezentativ. De la Malraux la Arnold Gehlen, de la Gombrich la Dufrenne ori de la Hoffmann la Morawski și Tatarkiewicz, volumele publicate în seriile „Biografii". Memorii. Eseuri", „Arte și civilizații" dar îndeosebi în mai recent înființata „Artă și gîndire" desfășoară un pasionant spectacol de idei, aducînd în „scenă" protagoniști de primă mărime, ce au turîurit fiecare în mod sensibil fundamentele teoretice ale înțelegerii contemporane a artei.

Un astfel de protagonist este și Rudolf Arnheim, *prezentat acum întîia oară publicului nostru prin cea mai reprezentativă lucrare a sa, publicată prima dată în 1954, dar retipărită între timp de cîteva ori, cu substanțiale adăugiri și îmbunătățiri. Devenită rapid lucrare de referință pentru modalitatea și eficiența aplicării psihologiei moderne a percepției la studiul artei, „Arta și percepția vizuală" deschide și închide totodată, prin concluziile și datele noi ce întregesc ultima ediție din 1974, șirul unor lucrări ce au reprezentat, fiecare, pași importanți în constituirea unei psihologii științifice moderne a artei, ridicată pe fundamentele teoriei gestaltiste:* Entropy and Art *(Entropia în artă),* Toward a Psychology of Art *(Spre o psihologie a artei),* Genesis of a Painting *(Geneza picturii),* Visual Thinking *(Gîndirea vizuală). Să amintim și mai timpuria* Film als Kunst *(Filmul ca artă) — scurtul eseu publicat prima oară, în 1932, la Berlin — lucrare fundamentală pentru orice estetică a filmului, în care se pun bazele unei semiotici a imaginilor și formelor în mișcare bazată, de asemenea, pe principiile psihologiei percepției.*

Toate aceste lucrări precum și numeroasele studii publicate în reviste ca „Psychological Rewiew" sau „Journal of Aesthetics", au făcut din Rudolf Arnheim cel mai cunoscut și autorizat reprezentat al unei estetici experimentale ce pune în locul procedeului analitic și nu o dată pur speculativ al explicației, demersul des-

criptiv al observației obiective (atitudine cognitivă din care își trag obîrșia și fundamentele teoretice ale „esteticii informaționale“ elaborată de Moles și Bense).

Cariera științifică a lui Arnheim debutează cu anii de studiu și cu acumularea experienței de laborator, la Berlin, în preajma lui Wertheimer. După emigrare, determinată de ascensiunea fascismului în Germania, Fundația Guggenheim îi oferă găzduire între anii 1941—1943 în laboratoarele sale. Perioada 1943—1950 marchează îmbinarea muncii de cercetare cu cea de predare, în calitate de profesor de psihologie a artei, la Sarah Lawrence College din New York. O bursă Rockefeller, obținută în 1951, îi oferă răgazul necesar redactării lucrării sale devenită clasică „Arta și percepția vizuală“. Începînd din 1968 își desfășoară activitatea ca profesor de psihologia artei în cadrul catedrei de studii vizuale și ambientale de la Universitatea Harvard.

De formație psiholog-pedagog, Arnheim și-a însușit temeinic, dar, cum vom vedea, și în spirit critic, principiile psihologiei formelor (Gestaltpsychologie) în timpul studiilor sale la Berlin, nu numai sub îndrumarea directă a lui Wertheimer, ci și sub fecunda înrîurire a fondatorilor acestei direcții psihologice: Ehrenfels, Köhler, Koffka. Să nu uităm nici izvoarele teoretice ce au dus la cristalizarea acestei doctrine a percepției, de asemenea detectabile printre leit-motivele cărții: Craus, Brentano și, coborînd pe filonul de gîndire ce a inspirat curentul, chiar Goethe, cu a sa teorie a percepției culorilor, de la care provine însuși conceptul de Gestalt.

Întrucît lucrarea pe care o prefațăm reprezintă totodată primul contact al publicului nostru cu gestaltismul in acto, să încercăm mai întîi să explicităm pe scurt ceea ce în carte nu există decît implicit sau menționat sporadic, și anume fundamentul teoretic și contextul de idei în care s-au desfășurat cercetările concrete ale căror concluzii fac obiectul cărții de față.

Numitorul comun al tuturor experimentelor gestaltiste îl constituie respingerea poziției pe care se situa psihologia clasică a secolului al XIX-lea, analitică și asociaționalistă. Cu alte cuvinte experiența perceptivă nu mai e considerată ca derivînd din date senzoriale fragmentate și distincte, reunite apoi printr-un ipotetic proces asociativ, ci ca fiind formată din întreguri perceptive, preconstituite și organizate într-o structură cu sens. Gestaltiștii proclamă astfel primordialitatea întregului asupra părților în activitatea psihică. De aceea văzul nu înseamnă o înregistrare mecanică a unor elemente pasive, ci explorare activă a configurației și astfel receptarea unor imagini structurale semnificative. Psihologia clasică stabilea un raport asociativ între impresiile noastre și manifestările obiectivului. Subiectul ar transpune astfel propriile sale tendințe emotive în obiectele contemplate, grație unui procedeu analogic. Dimpotrivă, gestaltiștii consideră sensul sau valoarea semnificativă a lucrurilor drept intrinsecă proprietăților lor formale, ordinii lor structurale.

Metoda cu ajutorul căreia gestaltiștii vor să stabilească experimental cum ia naștere în actul percepției o anumită formă sau configurație a obiectelor experienței este pur descriptivă: ei constată prin observație anumite moduri de reprezentare a obiectelor percepute și deduc din ele cîteva legi cu aplicabilitate foarte variată. Din această categorie fac parte celebrele legi formulate în 1890 de Ehrenfels: 1) faptele psihice sînt „forme“, adică structuri totale organic corelate într-un context spațial sau temporal; 2) aceste totalități constau în sinteze ale unor raporturi, în calități formale, fiind cu toate acestea transpozabile, adică putîndu-și conserva însușirile fundamentale chiar și în condițiile schimbării pînă la un anumit punct a naturii factorilor din care sînt constituiți. O altă lege fundamentală, formulată de Wertheimer și numită „legea pregnanței“, stabilește că „orice fenomen natural tinde spre cea mai bună organizare permisă de condițiile date“. Prin „cea mai bună organizare“ sau „pregnanță a formei“ se înțelege ceea ce corespunde criteriului de regularitate, omogenitate, de simetrie sau de simplitate. În fond, cum observa Koffka, este vorba de principiul că fiecare formă percepută este întotdeauna cea mai bună posibilă într-un sistem dat — principiu a cărui valabilitate gestaltiștii au demonstrat-o prin minuțioase observații experimentale.

Prin lucrarea de față Rudolf Arnheim inaugurează, în fapt, aplicarea sistematică a acestor principii la studiul operelor de artă, continuînd și dezvoltînd aplicațiile sporadice și fragmentare ale lui Köhler, Koffka sau Ehrenfels. El lărgește așadar în mod esențial sfera problemelor estetice investigate dintr-o perspectivă gestaltistă: condițiile identificării și recunoașterii unui întreg perceptiv — a unui pattern vizual — ca imagine a ceva; problemele referitoare la caracterul psihologic al fenomenelor de suprapunere, de racursiu, de deformare, sau cele referitoare la semnificația mișcării aparente, cu efect stroboscopic, în cazul dansului și al cinematografului — aspecte ce nu au mai fost niciodată abordate dintr-o astfel de perspectivă estetică și psihologică integratoare.

În sensul acelorași contribuții originale — prin care Arnheim a remaniat și reorganizat metoda psihologică făcînd-o aptă pentru o interpretare a fenomenelor estetice — se înscrie și distincția, nu tocmai lipsită de ambiguitate, făcută de autor între Shape și Form. Shape (configurație, figură) ar reprezenta aspectul pur spațial al lucrurilor, silueta, profilul, conturul și articulațiile unui corp material, fără a se lua în considerație plasarea sa într-un anume spațiu. Form este figura dotată cu un sens, forma unui conținut anume, care ni se dezvăluie doar în condițiile în care figura este interpretată în funcție de orientarea sa, de plasarea sa într-un anumit context spațial, de raportul ei cu fondul. Rezultă astfel că pentru ca un obiect sau un fenomen să poată fi perceput ca formă, inclusiv ca formă artistică, acest lucru depinde de: 1) structura sistemului perceput ca incluzînd obiectul (cîmpul fizic), 2) de cîmpul mental (sau cerebral) pe care este proiectată imaginea și 3) de raportul structurii cinetice a corpului celui care observă obiectul. Viziunea artistică este așadar viziune a unor forme și devine semnificantă tocmai pentru că marchează convergența diverselor dimensiuni psihice. În acest sens trebuie înțeles

leit-motivul fundamental al cărţii lui Arnheim şi anume că percepţia vizuală a „figurii", aşadar vederea ei, este un proces de explorare activă, de „pipăire" a obiectului (opusă receptării pasive a aparatului fotografic).

Subliniind deci faptul că „citirea" corectă a formei (Form), a semnificaţiei sale, depinde de interpretarea ei în contextul altor forme, Arnheim ajunge la o concluzie deosebit de importantă pentru teoria şi critica artei moderne anulînd, în fapt, legitimitatea „obiectului opac" născut dintr-un aleatoriu proces instaurativ: „Conformaţia vizuală a unei opere de artă nu poate fi doar un joc arbitrar de forme şi culori. Ea este indispensabilă pentru interpretarea precisă a ideii pe care o exprimă opera ... Tipul de cunoscător care apreciază exclusiv forma păcătuieşte la fel de grav faţă de operă ca şi profanul interesat doar de subiect. Nici schema formală, nici subiectul nu constituie conţinutul fundamental al operei de artă. Ambele sînt instrumente ale formei artistice, servind la a da trup unei abstracţii universale invizibile".

Principala obiecţie ce poate fi adusă metodei gestaltiste în analiza formei artistice şi implicit şi lui Arnheim o constituie faptul că de dragul „purităţii" analizei ajunge la transformarea mijlocului în scop. Cu alte cuvinte, respectînd în toate condiţiile „principiul pregnanţei", înseamnă să apreciem reuşita, respectiv valoarea unei forme artistice, doar în funcţie de satisfacerea unor exigenţe elementare (simplitate, ordine, simetrie, echilibru etc.). Dar, în cazul artei, toate acestea nu sînt decît condiţii şi mijloace, iar nu scopul formelor respective. Nu contestăm aşadar justeţea afirmaţiei gestaltiste că orice experienţă tinde spre plenitudine, spre o determinare optimă, constînd dintr-o ordine şi un echilibru care să-i confere pregnanţă. Dar aceasta nu înseamnă că experienţa tinde spre echilibru de dragul echilibrului sau la pregnanţă pentru pregnanţă ca atare. Acestea din urmă constituie numai aspectul formal-estetic al experienţei, dar nu explică intenţionalitatea procesului de constituire a formelor respective. De aceea, ca şi în cazul altor demersuri experimental-ştiinţifice cu pretenţii de procedee exhaustive — de pildă cel al esteticii informaţionale — şi metoda gestaltistă este condamnată la formalism prin însăşi ambiţia sa ştiinţifică care nu-i permite să depăşească planul sintactic, gramatical, al relaţiilor dintre elementele formale. Ceea ce, desigur, nu diminuează importanţa observaţiilor şi concluziilor permise de acest nivel al cercetării pentru o ulterioară analiză semiotică şi axiologică, deci hermeneutică, a formei artistice.

Este ceea ce Arnheim şi face, în fapt, depăşind permanent şi deliberat graniţile investigaţiei strict gestaltiste spre a ajunge la o adevărată filosofie a stilului şi, mai mult, la o concepţie ce vizează optimizarea modului de existenţă şi înţelegere a artei.

Cu alte cuvinte finalitatea cărţii lui Arnheim nu se confundă cu premisele metodologice pe care le utilizează. Scopul său mărturisit nu este o analiză de dragul analizei, ci folosirea „materiei" furnizate de această analiză pentru impunerea unui mod, nespeculativ, de înţelegere a artei. Constatarea, de loc măgulitoare pentru

esteticile tradiţionale, de la care porneşte autorul, este că: „arta este în primejdie de a se îneca în vorbărie". Marele public iubitor de artă s-a plictisit de „obscuritatea ameţitoare a vorbăriei pretins artistice", de „jonglatul cu lozinci şi cu concepte artistice răsuflate", de „făţuielile pseudoştiinţifice şi de măsurarea minuţioasă a nimicurilor" nesemnificative. Arta este „cel mai concret lucru din lume şi nimic nu ne îndreptăţeşte să-i zăpăcim pe cei ce doresc să afle mai mult despre ea".

Demersul său analitic, experimental, de tipul ştiinţelor exacte, constituie o reacţie la această stare de fapt. El vrea să prevină „un mod greşit de a gîndi şi vorbi despre artă", proliferat în urma faptului că „am neglijat darul nostru de a înţelege realitatea prin intermediul simţurilor". Claritatea impresiilor noastre este estompată de vorbărie, conceptul este rupt de percept, iar gîndul se mişcă printre abstracţii. Nu ştim ce vedem, de aceea „ne simţim dezorientaţi în prezenţa unor obiecte care au înţeles numai pentru privirea nemijlocită şi căutăm refugiu în ambianţa mai familiară a cuvintelor". Simplul contact, chiar repetat, cu capodoperele nu este suficient pentru asigurarea unui mod adecvat de înţelegere a lor. Capacitatea noastră înnăscută de a înţelege cu ajutorul văzului a „adormit şi trebuie redeşteptată".

Importanţa propedeutică deosebită a cărţii lui Arnheim, atît pentru creator, cît şi pentru pedagogia artei, constă în aceea că ne ajută să înţelegem (deci să conştientizăm) ce vedem şi mai ales de ce vedem lucrurile aşa şi nu altfel. O cercetare, precum cea expusă în lucrarea de faţă, se înscrie aşadar printre contribuţiile teoretice care fac posibilă „trecerea de la creaţia inconştientă la conştiinţa creatoare", după fericita formulare a lui Lucian Blaga.

Să repetăm deci că scopul ultim al experienţelor şi demonstraţiilor lui Arnheim îl reprezintă nu o disecare „chirurgicală" a procesului de percepere, pe traiectul nervului optic, ci examinarea cîtorva dintre virtuţile vederii (creativă, imaginativă ingenioasă, subtilă), pentru a contribui astfel la revitalizarea lor, respectiv la îndrumarea şi utilizarea lor în cunoştinţă de cauză. Consideraţiile la care ajunge sînt astfel de o extremă utilitate pentru revitalizarea metodologiei de educaţie estetică, respectiv pentru pedagogia artistică formativă, avînd ca scop dezvoltarea aptitudinilor perceptive prin educarea percepţiei vizuale a formelor.

Nu intenţionăm să facem aici inventarul tuturor problemelor şi concluzilor pe care atitudinea, prin excelenţă polemică, a autorului le supune atenţiei teoreticienilor artei. Cîteva însă ni se par de o deosebită importanţă şi actualitate pentru cristalizarea unei estetici contemporane, dialectice, eliberate de poncifele fals materialiste ale unui dogmatism nu numai de conjunctură dar şi de precaritate ştiinţifică.

Astfel, teza vulgarizatoare despre artă ca reproducere mimetică, fidelă a realităţii, aşa cum ne cade sub simţuri, este desfiinţată nu cu argumente de ordin filosofic, deci speculativ, ci prin demonstraţii ştiinţifice, dincolo de discuţie. Chiar şi în ipostazele ei cele mai realiste, arta este act de re-creaţie şi ea contribuie la per-

ceperea și înțelegerea adecvată, adevărată a realității, numai în măsura în care recreînd-o după legi și criterii proprii, o face sesizabilă în esența ei definitorie. Concluzie fundată de Arnheim pe o serie de observații experimentale pe cît de inedite pe atît de convingătoare.

Să ne referim, de pildă, la o relație de maximă elementaritate precum similitudinea cantitativă (dimensională) între un obiect și imaginea lui artistică. Împotriva unei prejudecăți cu veche tradiție, privind condițiile unei reflectări „conforme cu realitatea", Arnheim demonstrează că și la acest nivel, cantitativ, intervine funcția artistică de restructurare a realului. Redarea „realistă" a mărimilor, de pildă, este doar marginal importantă pentru echivalența dimensiunii obiectelor picturale și pentru credibilitatea statutului lor artistic, căci identitatea perceptuală nu depinde prea mult de ea. În artă „asemănarea" cea mai deplină, apreciată ca atare de cel care percepe forma artistică figurativă, se bazează în fapt pe ne-asemănarea de fapt, pe deformări și denaturări ale proporțiilor și dimensiunilor de bază ale obiectului. Aceste deformări sînt cerute de diferența, ignorată de profani, dintre „spațiul fizic" real și „spațiul psihologic" pe care-l percepem prin intermediul operei. De aceea, imaginea cea mai „realistă" se bazează pe o iluzie optică. Astfel, cum demonstrează extrem de sugestiv Arnheim, perspectiva centrală, procedeu tehnic ce stă la baza întregii picturi figurative, realiste, de la Renaștere pînă azi, nu este decît o deformare brutală și complicată a formei normale a lucrurilor. Același lucru îl demonstrează experimentele descrise în capitolul despre redarea aspectului dinamic al unei imagini și al mișcării în genere. Deosebit de elocventă se arată a fi în acest sens diferența dintre redarea mecanică, fotografică, a mișcărilor unui cal în galop, de pildă, redare ce trezește la privitor impresia de fals, de încremenire nefirească — și redarea picturală a aceleiași mișcări, „inexactă" cum a dovedit analiza mișcării descompuse cu ajutorul filmării, dar mult mai „adevărată" mai credibilă pentru ochi, prin comparație cu impresia vizuală păstrată în memorie. Exemple de acest fel pot fi aduse la nesfîrșit și ele demonstrează faptul că realizarea de imagini, artistice ori de altă natură, nu derivă pur și simplu din proiecția optică a obiectului reprezentat, ci este un echivalent al proprietăților observate la acest obiect, echivalență realizată cu mijloace specifice artei. Acest adevăr pune sub semnul ridicolului orice doctrină estetică naturalist-iluzionistă, promotoare a unui realism naiv ce consideră opera unui pictor sau sculptor o simplă copie a perceptului. O asemenea credință, transformată în năzuință, stă la baza precarității artistice, a caracterului ridicol și puternicei impresii de fals proprie artei kitsch.

Tocmai în necesitatea acestei reconstruiri și reconstituiri a realului într-un context guvernat de legi și criterii de ordonare proprii, altele decît ale realului fizic, își află originea libertatea de creație specific artistică. În dreptul artistului la „minciună semnificativă", capabilă să sugereze realul mai exact decît copia mecanică; în libertatea sa de a construi nu un duplicat, ci o replică, un echivalent al realului, stă forța artistului și a artei de înrîurire formativă a conștiințelor, de impul-

sionare a progresului și autodepășirii. De aici, în fond, și posibilitatea vizionarismului oricărei arte cu adevărat revoluționare.

O altă categorie de teze și idei, mi se pare deosebit de importantă pentru estetică, îndeosebi pentru procesul de educație estetică a sensibilității și capacității perceptive a publicului, tributare încă în cea mai mare parte unei orientări aproape exclusive spre descifrarea anecdoticii operei, spre ce se spune într-o operă plastică, dar lipsite de interes pentru cum se spune, sau doar incapabile să discearnă între valoare și nonvaloare (respectiv între izbutit și neizbutit) din acest punct de vedere. Dar abia de la acest nivel poate lua naștere o percepere estetică, adecvată a picturii, capabilă să se convertească în satisfacție și emoție specific artistică. Spre a sprijini constituirea conștientă a unui asemenea tip de percepție, adecvată estetic, Arnheim face o descriere exhaustivă a felului de obiecte pe care le vedem și a mecanismelor perceptuale ce explică fenomene vizuale ca: echilibrul, forma, configurația, dezvoltarea, spațiul, lumina, culoarea, mișcarea, dinamica și corolarul lor — expresia. Demers urmat apoi de foarte sugestive, minuțioase și aplicate demonstrații privind concluziile teoretice obținute, la picturi și opere individuale, concrete. Rezultatul este un extrem de binevenit și necesar îndreptar de lectură a alfabetului plastic, fără de care orice contact real al publicului cu arta plastică contemporană nu poate fi decît iluzoriu și generator de confuzii.

În sfîrșit, fără a epuiza, desigur, sfera problemelor demne de interesul oricărui cititor, mai semnalăm deosebita importanță teoretică a observațiilor în marginea artei naive și a celei create de copii, în care autorul ne propune și legitimează o „toleranță perceptivă" pentru echivalențele artei nerenascentiste („nerealiste") de surprindere a realului: pictura naivă, „perspectiva egipteană", cubismul. Demonstrînd legitimitatea, respectiv logica internă a acestor perspective „ex-centrice", în mod eronat puse pe seama unor deficiențe de tehnică artistică, Arnheim ne oferă un ghid indispensabil pentru o orientare judicioasă în „muzeul imaginar" al artei tuturor timpurilor și tuturor zonelor geografice.

Spre deosebire de Gillo Dorfles — prefațatorul ediției italiene a acestei cărți — nu considerăm că Arnheim ne oferă prin lucrarea de față o nouă estetică. Demersul ei teoretic este mai apropiat de rigorile și limitele oricărei Kunstwissenschaft, chiar dacă numeroase observații în marginea materialului experimental ating altitudinea reflecției filosofice asupra artei. Explicațiile și concluziile de tipul celor din această carte nu pot determina în mod direct judecățile de valoare asupra operelor analizate, dar ele ne permit să evaluăm cu mai multă rigoare și obiectivitate cauzele anumitor efecte estetice, aparent „inefabile", ce au însă, în mod evident, baze perceptive solide.

Așadar, „Arta și percepția vizuală", ca și celelalte lucrări amintite ale lui Arnheim, nu configurează o „nouă estetică", dar ele constituie baza factologică indispensabilă pentru o estetică ce tinde să confere aserțiunilor ei rigoarea, caracterul univoc și fundamentarea experimentală proprie tezelor formulate de științele exacte. În acest sens Rudolf Arnheim poate fi citat printre izvoarele teoretice ale esteticii semiotice și experimentale.

VICTOR ERNEST MAȘEK

PREFAȚĂ*

Această carte a fost rescrisă în întregime. O asemenea revizuire i se poate părea mai firească unui profesor decît altor autori, căci profesorul este obișnuit să i se dea un nou prilej, în fiecare an, pentru a-și formula ideile mai clar, a elimina materialul superfluu și a adăuga noi date și constatări, pentru a îmbunătăți organizarea materialului și în general pentru a trage folos din modul în care a fost primită lucrarea.

Cu aproximativ douăzeci de ani în urmă, am scris prima versiune a cărții de față într-un ritm intens. Trebuia s-o termin în cincisprezece luni sau să n-o mai scriu deloc. Am scris-o, la drept vorbind, într-un singur efort continuu, oprindu-mă doar rareori pentru a consulta alte resurse decît cele păstrate în memorie, și am lăsat demonstrațiile și argumentările să se succeadă așa cum îmi veneau în minte. A fost un efort antrenant și foarte personal. Primirea prietenească făcută cărții se poate datora în parte acestei verve nedisciplinate a unui autor ușuratic, neobișnuit cu munca sistematică cerută de expunerile teoretice.

Totuși anumite neajunsuri ale procedeului au început să se ivească pe măsură ce continuam să predau materia cuprinsă în carte și să observ reacțiile la modul meu de prezentare. Multe din cele descrise proveneau din cîteva principii fundamentale, dar această proveniență nu era totdeauna explicitată în text și nici principiile în sine nu erau demonstrate cu suficientă stăruință. Un asemenea stil nu contravenea mentalității artiștilor și a studenților în arte, care se concentrau pe elementele vizuale specifice, sesizînd înțelesul general ce străbătea ansamblul. Dar chiar și ei, am început s-o simt, ar fi avantajați de o organizare mai unitară. Și, desigur, acest lucru ar fi util savanților și gînditorilor care preferă expuneri mai sistematice.

Mai mult, acum două decenii, principiile fundamentale nu erau la fel de clare în mintea mea pe cît sînt astăzi. În noua versiune mă străduiesc să arăt că tendința spre cea mai simplă structură, dezvoltarea pe etape de diferențiere, caracterul dinamic al percepțiilor și alte trăsături de bază se aplică, fără excepție, tuturor fenomenelor vizuale. Nu cred că aceste principii s-ar fi învechit în urma unor descoperiri mai noi. Dimpotrivă, convingerea mea este

* Prefața autorului la „versiunea nouă" a lucrării, publicată în 1974.

că ele ocupă acum treptat locul ce li se cuvine, și sper că o insistență mai explicită asupra prezenței lor universale va permite cititorului să vadă mai pregnant, în numeroasele aspecte ale formei, culorii, spațiului și mișcării, manifestări ale unui unic mod de expresie coerent.

În fiecare capitol unele pasaje au rezistat la proba timpului, și dacă aprecierea cititorilor concordă cît de cît cu a mea, aceștia nu vor resimți probabil lipsa prea multora dintre formulările cu care între timp s-au putut obișnui sau de care eventual s-au atașat. Ei le pot găsi, totuși, în alt loc din același capitol, sau chiar într-un alt capitol, și nu-mi rămîne decît să sper că aceste transformări permit o încadrare mai logică în context.

Deși unele propoziții sau pagini întregi au fost extrase din prima ediție, cea mai mare parte a textului este nouă, nu numai în redactare dar și în conținut. Douăzeci de ani de interes asiduu pentru un domeniu nu pot să nu lase urme. La fel de explicabil, cartea s-a dezvoltat, cum se întîmplă, și în sensul unui volum mai mare. Au apărut noi idei, exemple noi îmi stau la îndemînă și s-au publicat numeroase studii relevante. Dar chiar și astfel, noua versiune nu pretinde mai mult decît cea veche a fi o prezentare exhaustivă a literaturii de specialitate. Am continuat să caut demonstrații izbitoare și confirmări ale fenomenelor vizuale legate de artă. Totodată am eliminat din carte anumite digresiuni și formulări mai complicate; cîteva dintre acestea au fost tratate separat într-o serie de eseuri cuprinse sub titlul *Spre o psihologie a artei (Toward a Psychology of Art)*. Dacă cititorii observă că redactarea cărții (*în limba engleză — n. red.*) este mai bună și mai precisă, aș vrea să se știe că acest progres se datorește strădaniei unui excelent redactor, doamna Muriel Bell. Îi sînt mult îndatorat și soției mele Mary, care a descifrat și dactilografiat întregul manuscris.

Majoritatea ilustrațiilor folosite în prima ediție au fost păstrate, deși cîteva sînt înlocuite cu imagini mai atrăgătoare. În concluzie pot doar să nădăjduiesc că lucrarea va continua să se găsească, adnotată și mînjită cu ipsos și vopsele, pe mesele și pupitrele celor preocupați activ de teoria și practica artistică și că, în veșmîntul ei nou și mai frumos, ea va continua să se numere printre acele materiale de specialitate de care artele vizuale au nevoie pentru a-și îndeplini tăcuta lor menire.

R. A.

Catedra de studii vizuale și ambientale
Universitatea Harvard
Cambridge, Massachusetts, S.U.A.

INTRODUCERE

S-ar părea că arta este în primejdie de a se îneca în vorbărie. Rareori ni se oferă vreo creație nouă pe care am fi dispuși s-o acceptăm ca artă autentică; în schimb, sîntem copleșiți sub un curent de cărți, articole, teorii, discursuri prelegeri, îndrumări — toate gata să ne spună ce este și ce nu este arta, cine ce a făcut, cînd, de ce, din cauza cui și pentru care motiv. Ne obsedează imaginea unui trup mic și gingaș, disecat cu aviditate de nenumărați chirurgi și analiști profani. Și sîntem înclinați să admitem că arta este nesigură în vremea noastră deoarece ne gîndim prea mult la ea și o discutăm prea mult.

Probabil că un asemenea diagnostic este superficial. Într-adevăr această stare de lucruri pare nesatisfăcătoare aproape tuturor; dar dacă vom căuta cauzele ei cu o puțină atenție, vom găsi că moștenim o situație culturală care, pe de o parte, este nepotrivită creației artistice și pe de alta, pare să încurajeze un mod greșit de a gîndi despre ea. Experiențele și ideile noastre tind să fie generale dar nu profunde, sau profunde dar nu generale. Am neglijat darul nostru de a înțelege realitatea prin intermediul simțurilor. Conceptul este rupt de percept, iar gîndul se mișcă printre abstracțiuni. Ochii noștri au fost reduși la rolul unor instrumente de identificare și măsurare; în consecință, suferim din cauza unei sărăcii de idei care să poată fi exprimate în imagini și din cauza incapacității noastre de a descoperi sensul celor văzute. Desigur, ne simțim dezorientați în prezența unor obiecte care au înțeles numai pentru privirea nemijlocită și căutăm refugiu în ambianța mai familiară a cuvintelor.

Simplul contact cu capodoperele nu este destul. Prea mulți oameni vizitează muzee și adună volume de reproduceri fără să capete acces la artă. Capacitatea noastră înnăscută de a înțelege cu ajutorul ochiului a adormit și trebuie redeșteptată. Putem realiza aceasta cel mai bine mînuind creioane, peneluri, dălți și, poate, aparate de fotografiat. Dar și aici, obiceiurile rele și concepțiile greșite vor bara calea celor neajutați. Adesea aceștia sînt sprijiniți cel mai eficace de dovezile vizuale, atunci cînd li se arată punctele slabe sau li se prezintă exemple bune. Dar acest sprijin rareori ia forma unei pantomime. Oamenii au motive temeinice pentru a sta de vorbă între ei. Cred că acest lucru este adevărat și în domeniul artelor.

Aici, însă, trebuie să luăm în considerare spusele artiștilor și profesorilor de artă, care ne previn contra utilizării vorbelor în atelier și în sălile de expoziție. Deși ei înșiși pot folosi multe vorbe pentru a-și formula avertismentul. Ei pot pretinde, în primul rînd, că impresiile vizuale nu pot fi transmise prin limbajul verbal. Există un miez de adevăr în aceasta. Calitățile specifice ale experienței oferite de un tablou al lui Rembrandt sînt doar parțial reductibile la descriere și explicații. Această limitare însă nu se aplică numai artei, ci oricărui obiect al experienței. Nici o descriere sau explicație, fie portretul verbal pe care o secretară îl face șefului ei, fie descrierea de către un medic a sistemului glandular al pacientului, nu poate decît să prezinte cîteva categorii generale într-o anumită configurație. Savantul construiește modele conceptuale care, cu puțină șansă, vor reflecta esența a ceea ce el dorește să înțeleagă despre un fenomen dat. Dar el știe că nu poate exista o reprezentare complexă a unui caz individual. El știe, de asemenea, că nu este nevoie să repete, în copie, ceea ce există deja.

Artistul, la rîndul său, folosește categoriile de formă și culoare pentru a fixa în particular un lucru cu semnificație universală. El nu dorește, și nici nu poate, să egaleze unicul. Desigur, rodul strădaniei sale este un obiect sau o acțiune unică în felul ei. Lumea pe care o vedem atunci cînd privim un tablou de Rembrandt n-a fost înfățișată de nimeni altul; pentru a pătrunde în această lume trebuie să receptăm sentimentul și caracterul specific al luminilor și umbrelor ei, chipurile și gesturile oamenilor ei și atitudinea față de viață transmisă de ea — să le receptăm nemijlocit, prin simțurile și simțirile noastre. Cuvintele pot și trebuie să aștepte pînă cînd mintea noastră distilează, din această unicitate a experienței, generalități care să poată fi sesizate de simțurile noastre, conceptualizate și etichetate. Obținerea unor asemenea generalități dintr-o operă de artă e un proces laborios, dar care nu diferă în principiu de încercarea de a descrie natura altor fenomene complexe, ca structura fizică sau mentală a ființelor vii. Arta este produsul organismelor și, ca atare, nu e probabil nici mai simplă, nici mai complexă decît aceste organisme.

Se întîmplă adesea să vedem și să simțim anumite calități într-o operă de artă, dar să nu le putem exprima în cuvinte. Acest lucru se datorește nu împrejurării că noi folosim limbajul, ci faptului că n-am reușit încă să „turnăm" calitățile percepute în categorii adecvate. Limbajul nu poate realiza aceasta direct deoarece el nu ne oferă o cale nemijlocită de contact senzorial cu realitatea, ci servește doar pentru a denumi cele văzute, auzite sau concepute de noi. Desigur, el nu este un agent străin, nepotrivit pentru fenomenele perceptuale. Dimpotrivă, limbajul nu se referă decît la experiențe perceptuale. Aceste experiențe, totuși, trebuie să fie încodate prin analiza perceptuală înainte ca noi să le putem denumi. Din fericire, analiza perceptuală este foarte subtilă și poate merge departe. Ea ne ascute privirea în scopul pătrunderii unei opere de artă pînă la limita impenetrabilului final.

O altă prejudecată susține că analiza verbală paralizează creația și înțelegerea intuitivă. Și aici există un miez de adevăr. Istoria trecutului și experiența prezentului ne oferă multe exemple despre nocivitatea formulelor și rețetelor. Dar trebuie oare să conchidem că în artă un anumit atribut al minții urmează a fi suspendat pentru ca altul să poată funcționa? Nu este oare adevărat că perturbările se produc tocmai atunci cînd o anumită facultate mintală acționează în detrimentul alteia? Echilibrul gingaș al tuturor capacităților unei persoane — singurul care îi permite să trăiască deplin și să lucreze bine — este afectat nu numai atunci cînd intelectul stînjenește intuiția, dar și cînd senzația înlătură judecata. Bîjbiiala în imprecizie nu este deloc mai productivă decît aderența oarbă la reguli. O autoanaliză neînfrînată poate fi dăunătoare, la fel ca și primitivismul artificial al celui ce refuză să înțeleagă cum și de ce lucrează. Omul modern poate, și ca atare trebuie să-și trăiască viața dovedind o conștiință de sine fără precedent. Sarcina de a trăi a devenit, pare-se, mai grea, dar nu există nici o cale ocolitoare.

Scopul cărții de față este de a examina cîteva dintre virtuțile simțului vizual și, prin aceasta, de a ajuta la împrospătarea și îndrumarea lor. De cînd mă țin minte am avut de-a face cu arta, i-am studiat natura și istoria, mi-am încercat și ochiul și mîna, am căutat tovărășia artiștilor, teoreticienilor, profesorilor de artă. Acest interes a sporit în urma studiilor mele de psihologie. Toate procesele vizuale sînt de domeniul psihologului, și nimeni n-a discutat vreodată procesele creării și receptării artei fără să recurgă la psihologie. Unii teoreticieni apelează cu folos la constatările psihologilor. Alții le aplică unilateral sau fără să admită că o fac; dar inevitabil ei toți folosesc psihologia, unii conform progreselor la zi, alții în variante locale sau ca rămășițe ale unor teorii din trecut.

Pe de altă parte, unii psihologi dovedesc un interes profesional față de artă. Pare însă justificat să spunem că cei mai mulți dintre ei au contribuit doar marginal la înțelegerea aspectelor esențiale. Aceasta se datorește mai ales faptului că pe psihologi îi interesează adesea activitățile artistice numai ca instrument de explorare a personalității umane, ca și cum arta s-ar deosebi prea puțin de o pată Rorschach* sau de răspunsurile la un chestionar. De asemenea, ei își limitează demersul la ceea ce poate fi măsurat sau numărat și la concepte pe care le-au obținut din practica experimentală, clinică sau psihiatrică. Se poate ca prudența lor să fie întemeiată, căci arta, ca orice alt obiect de studiu, cere o cunoaștere intimă care se naște doar dintr-o iubire îndelungată și din devotament răbdător. O bună teorie a artei trebuie să aibă iz de atelier, deși limba ei se va deosebi de jargonul specializat al pictorilor și sculptorilor.

Propria mea sarcină este limitată în multe privințe. Ea implică doar artele vizuale, mai ales pictura, desenul și sculptura. Această preferință, fără

* Rorschach, H. (1884–1922), psihiatru elvețian, autor al unui test psihodiagnostic bazat pe interpretarea de către subiecți a configurațiilor sugerate de o pată de cerneală (*n. trad.*)

îndoială, nu este complet arbitrară. Artele tradiționale au acumulat nenumărate exemple, de cea mai mare varietate și de cea mai bună calitate. Ele ilustrează problemele formei cu o precizie ce nu se poate obține decît prin munca migăloasă a minții. Aceste demonstrații nu duc însă spre fenomene similare, deși adesea mai puțin clar manifestate, din domeniul artelor fotografice și interpretative. De fapt, studiul de față derivă dintr-o analiză psihologică și estetică a filmului, întreprinsă în deceniile 3 și 4 ale secolului nostru.

O altă limită a lucrării mele este de ordin psihologic. Toate aspectele intelectului, congnitive, sociale sau motivaționale, au legătură cu arta. Locul artistului în comunitate, efectele muncii sale asupra relațiilor dintre el și ceilalți oameni, funcția activității creatoare în cadrul strădaniei intelectuale de a se realiza și a dobîndi înțelepciunea — nici unul din aceste aspecte nu constituie obiectul principal al cărții. Nu mă ocup nici de psihologia consumatorului de artă. Sper însă că cititorii se vor simți compensați prin bogata galerie de forme, culori și mișcări ce îi întîmpină aici. Făcînd puțină ordine în această vegetație luxuriantă, stabilind o morfologie și extrăgînd anumite principii, vom avea destule de îndeplinit.

Iată deci prima sarcină: o descriere a felului de obiecte pe care le vedem și a mecanismelor perceptuale ce explică fenomenele vizuale. Dacă ne-am opri la suprafață însă, am lăsa întreaga strădanie trunchiată și fără sens. Formele vizuale nu au înțeles decît în măsura în care ne spun ceva. Iată de ce vom purcede totdeauna de la imaginile percepute la sensul pe care ele îl transmit, iar o dată ce vom reuși să privim atît de departe, putem spera să recîștigăm în profunzime ceea ce pierdem în întindere prin îngustarea deliberată a orizontului nostru.

Principiile gîndirii mele psihologice și multe dintre experimentele pe care le voi menționa mai jos derivă din teoria *Gestalt*-ului — o disciplină psihologică, trebuie să adaug, fără nici o legătură cu diversele forme de psihoterapie ce folosesc această denumire. Cuvîntul „Gestalt", care în germană înseamnă „formă", este aplicat de pe la începutul secolului unui set de principii științifice formulate mai ales pe baza unor experimente în domeniul percepției senzoriale. Se admite în general că temeliile cunoștințelor noastre actuale despre percepția vizuală au fost puse în laboratoarele psihologilor gestaltiști. Propria mea evoluție a fost modelată de lucrările teoretice și practice ale acestei școli.

Ca să precizăm, de la începuturile ei psihologia *Gestalt*-ului s-a înrudit cu arta. Arta este prezentă în scrierile lui Max Wertheimer, Wolfgang Köhler și Kurt Koffka. Pe alocuri ea este explicit menționată, dar mai important găsim faptul că spiritul ce stă la baza judecății acestor oameni permite artistului să se simtă la el acasă. Într-adevăr, era nevoie de un fel de viziune artistică a realității pentru a aminti savanților că majoritatea fenomenelor naturale nu pot fi descrise satisfăcător dacă le analizăm parte cu parte. Că întregul nu se poate alcătui prin adăugirea unor părți izolate nu era ceva nou pentru artist. De veacuri savanții spuneau lucruri valoroase despre realitate descriind rețele de relații mecanice, dar niciodată o operă de artă n-a putut fi creată sau înțeleasă de minți incapabile să conceapă structura integrată a unui întreg.

În lucrarea care a dat teoriei *Gestalt*-ului numele ce-l poartă, Christian von Ehrenfels subliniază că dacă fiecare dintr-o duzină de subiecți ar asculta cîte unul din cele douăsprezece tonuri ale unei melodii, suma experiențelor lor n-ar fi egală cu experiența unor persoane care ascultă întreaga melodie. Multe din experimentele ulterioare ale teoreticienilor gestaltiști au fost menite să demonstreze că aspectul oricărui element depinde de locul și funcția acestuia într-o schemă generală. Un cititor atent nu poate lua cunoștință de aceste studii fără să admire năzuința spre unitate și ordine ce transpare din actul elementar de a privi la o simplă imagine alcătuită din linii. Departe de a fi o înregistrare mecanică de elemente senzoriale, vederea s-a dovedit o receptare cu adevărat creatoare a realității — imaginativă, ingenioasă, subtilă și plină de frumusețe. S-a vădit că acele calități care disting pe gînditor și pe artist caracterizează toate activitățile intelectului. Psihologii au început de asemenea să vadă că nu au de-a face cu o coincidență: aceleași principii se aplică întregii game de capacități mintale, deoarece mintea funcționează totdeauna ca un întreg. Orice percepție este totodată gîndire, orice judecată este totodată intuiție, orice observație este totodată imaginație.

Importanța acestor concepții pentru teoria și practica artistică este evidentă. Nu mai putem considera că munca artistului este o activitate izolată, inspirată în chip misterios din ceruri și fără legături, reale sau posibile, cu alte activități omenești. Dimpotrivă, recunoaștem acel tip deosebit de vedere care duce la crearea artei mari ca dezvoltare a activităților vizuale mai umile și mai obișnuite pe care le practicăm cotidian. Așa cum banala căutare a informațiilor este „artistică" deoarece implică crearea și găsirea de forme și înțelesuri, tot astfel concepția artistică este un instrument de viață, un mod rafinat de a înțelege cine sîntem și unde ne aflăm.

Atîta timp cît materia primă a experienței a fost considerată drept o aglomerare amorfă de stimuli, observatorul părea liber s-o utilizeze după bunul său plac. Văzul era o impunere total subiectivă a formei și sensului asupra realității și, de fapt, nici un cercetător din domeniul artei n-ar putea nega că artiștii individuali sau culturile modelează lumea după propriul lor tip. Cercetările gestaltiste arată însă cu claritate că foarte adesea situațiile întîlnite au caracteristici proprii, care impun ca noi să le percepem în modul cuvenit. Contemplarea lumii s-a dovedit a cere o interacțiune între proprietățile furnizate de obiect și natura subiectului care observă. Acest element obiectiv al experienței justifică încercările de a distinge între concepțiile adecvate și inadecvate privind realitatea. Mai mult, ne putem aștepta ca toate concepțiile adecvate să conțină un miez comun de adevăr care să facă arta tuturor epocilor și a tuturor zonelor geografice potențial semnificativă pentru toți oamenii. Dacă s-ar putea demonstra

în laborator că o figură liniară bine organizată reprezintă pentru toți observatorii în esență aceeași formă, indiferent de asociațiile și fanteziile pe care le suscită la unii dintre ei în virtutea formației lor culturale și a înclinațiilor lor individuale, ne-am putea aștepta la același lucru, măcar în principiu, în cazul celor ce privesc opere de artă. Această credință în validitatea obiectivă a comunicării artistice a furnizat antidotul mult dorit la coșmarul subiectivismului și relativismului fără margini.

În sfîrșit, găsim o lecție sănătoasă în descoperirea că văzul nu înseamnă o înregistrare mecanică a unor elemente, ci mai curînd receptarea unor imagini structurale semnificative. Dacă acest lucru este valabil pentru simplul act de percepere a unui obiect, el se verifică și mai mult în cazul abordării artistice a realității. Evident, artistul, la fel ca instrumentul său vizual, nu este un aparat de înregistrare mecanică. Reprezentarea artistică a unui obiect nu poate fi considerată o transcriere plicticoasă, detaliu cu detaliu, a aspectului lui întîmplător. Cu alte cuvinte există aici o analogie științifică la faptul că imaginile din realitate pot rămîne valabile chiar și atunci cînd se îndepărtează mult de asemănarea „realistă".

A fost încurajator să descopăr că unele concluzii similare au fost trase în mod independent și în domeniul educației artistice. În special Gustaf Britsch, de ale cărui lucrări am luat cunoștință prin intermediul lui Henry Schaefer-Simmern, afirmă că mintea, în strădania ei de a ajunge la o concepție ordonată a realității, trece în mod legic și logic de la configurațiile perceptuale cele mai simple la configurații din ce în ce mai complexe. S-a dovedit de asemenea că principiile rezultate din experimentele gestaltiste sînt active și sub raport genetic. Interpretarea psihologică a procesului de creștere prezentată în capitolul IV se bazează din plin pe formulările teoretice ale lui Schaefer-Simmern și pe experiența sa de o viață ca educator. Lucrarea lui, *Desfășurarea activității artistice* (The Unfolding of Artistic Activity), a dovedit că putința de a aborda viața artistic nu este privilegiul cîtorva specialiști dotați, ci stă la îndemîna oricărei persoane normale pe care natura a înzestrat-o cu o pereche de ochi. Pentru un psiholog aceasta înseamnă că studiul artei este o parte indispensabilă a studiului omului.

Cu riscul de a da colegilor mei din comunitatea științifică motive de nemulțumire, aplic principiile în care cred cu o unilateralitate cam nechibzuită, în parte deoarece consider că instalarea prudentă a unor scări de incendiu, intrări laterale și săli de așteptare dialectice ar fi făcut construcția extrem de mare și de greoaie, îngreunînd orientarea, și în parte deoarece în anumite cazuri este util să afirmi un punct de vedere cu o simplitate neșlefuită, lăsînd rafinamentele pentru schimbul ulterior de atacuri și riposte. Trebuie de asemenea să mă scuz în fața istoricilor de artă pentru că folosesc materialul lor în mod mai puțin competent decît ar fi fost eventual de dorit. În prezent, un examen pe deplin satisfăcător al relațiilor dintre teoria artelor vizuale și cercetările psihologice

pertinente este mai presus de puterile unui singur om. Dacă încercăm să unim două lucruri care, deși înrudite, n-au fost create unul pentru altul, este nevoie de multe ajustări și multe lacune trebuie astupate provizoriu. Am fost nevoit să speculez atunci cînd n-am putut dovedi și să folosesc proprii mei ochi cînd n-am putut conta pe ai altora. M-am străduit să indic acele probleme care așteaptă o cercetare sistematică. Și, la urma urmelor, de ce n-aș exclama și eu ca Herman Melville: „Toată această carte este numai o ciornă — ba nu, e ciorna unei ciorne. O voi, Timp, Energie, Bani, și Perseverență!"

Cartea tratează despre ceea ce poate vedea toată lumea. Mă bazez pe scrierile de estetică și critică de artă numai în măsura în care ele ne-au ajutat, pe mine și pe studenții mei, să vedem mai bine. Am încercat să-l cruț pe cititor de truda lecturii multor lucruri care nu servesc la nimic bun. Unul dintre motivele pentru care am scris această carte este acela că, după părerea mea mulți oameni s-au plictisit de obscuritatea amețitoare a vorbăriei pretins artistice, de jonglatul cu lozinci și cu concepte estetice răsuflate, de fățuielile pseudoștiințifice, de goana impertinentă după simptome clinice, de măsurarea minuțioasă a nimicurilor și de epigramele grațioase. Arta este cel mai concret lucru de pe lume, și nimic nu ne îndreptățește să-i zăpăcim pe cei ce doresc să afle mai multe despre ea.

Unora dintre cititori demersul le poate părea supărător de sobru și prozaic. Li se poate răspunde cu cele scrise de Goethe cîndva unui prieten, Christian Gottlob Heyne, care era profesor de retorică la Göttingen: „După cum poți vedea, punctul meu de plecare este foarte practic și realist, și li s-ar putea părea unora că am tratat chestiunile cele mai pronunțat spirituale într-un mod prea neinspirat; dar să mi se permită să remarc că zeitățile grecești nu tronau în al nouălea sau al zecelea cer, ci în Olimp, făcînd pași gigantici nu de la un soare la altul ci, cel mult, de la un munte la altul". Și totuși, un cuvînt de prevenire asupra modului cum trebuie folosită cartea s-ar putea dovedi util. De curînd, un tînăr asistent de la Dartmouth College a expus un asamblaj care, îmi face plăcere s-o spun, se numea *Omagiu lui Arnheim*. Opera era compusă din zece curse de șoareci identice, așezate în șir. În locul unde trebuia prinsă momeala, autorul scrisese titlurile celor zece capitole ale cărții de față, cîte unul pentru fiecare cursă. Dacă opera era un avertisment sincer, la ce oare se referea acesta?

Lucrarea poate într-adevăr acționa ca o cursă dacă este folosită drept îndrumar pentru abordarea operelor de artă. Oricine a privit cum conduc profesorii grupuri de elevi printr-un muzeu știe că a reacționa la operele maeștrilor este cel puțin dificil. În trecut, vizitatorii se puteau concentra asupra subiectului, evitînd astfel să ia în seamă arta. Apoi o generație de critici influenți ne-au învățat că atenția dată subiectului este un semn sigur de ignoranță. Începînd de atunci, exegeții artei au propovăduit relațiile formale. Dar cum ei studiau formele și culorile într-un fel de vid, metoda lor nu era decît o altă cale de ocolire a artei. Căci, așa cum am menționat mai sus, formele vizuale n-au alt

sens decît cel pe care ni-l comunică. Închipuiţi-vă acum că un profesor ar folosi metoda din această carte în mod superficial drept ghid pentru abordarea unei opere de artă: „Ei, copii, să vedem cîte picăţele roşii putem găsi în acest tablou de Matisse !" Procedăm sistematic, făcînd un inventar al tuturor formelc rotunde şi al tuturor formelor unghiulare. Căutăm linii paralele, ca şi exemple de suprapunere şi de relaţii figură-fond. În clasele mai mari căutăm să descoperim sisteme de gradienţi. Iar cînd toate elementele sînt înşiruite ordonat, se cheamă că am cinstit cum se cuvine întreaga lucrare. Aşa ceva se poate face, şi s-a făcut uneori, dar este cel din urmă demers pe care un adept al psihologiei Gestalt-ului şi l-ar dori atribuit.

Cine vrea să capete acces la opera de artă trebuie, înainte de toate, să ia contact cu aceasta ca întreg. Ce receptăm oare din ea? Care este calitatea tonală a coloritului, sau dinamica formelor? Înainte de a identifica elementele individuale, compoziţia totală ne comunică ceva ce nu trebuie să scăpăm. Căutăm o temă, o cheie de care se leagă totul. Dacă există un subiect, aflăm despre el cît putem de multe, căci nimic din cele puse de artist în opera sa nu poate fi neglijat de către privitor fără consecinţe. Îndrumaţi sigur de structura întregului încercăm apoi să recunoaştem trăsăturile principale şi să explorăm dominaţia lor asupra detaliilor subsidiare. Treptat, întreaga bogăţie a operelor de artă se dezvăluie şi se orînduieşte, începînd, atunci cînd o percepem corect, să ne reţină toate capacităţile intelectuale cu mesajele care ni le transmite. Iată pentru ce lucrează artistul. Dar este de asemenea specific omului ca el să vrea să definească ceea ce vede şi să înţeleagă de ce vede cele văzute. Aici se poate dovedi utilă lucrarea de faţă. Explicitînd categoriile vizuale, extrăgînd principiile ce le stau la bază şi arătînd cum funcţionează relaţiile structurale, această prezentare a unor mecanisme formale nu ţinteşte să înlocuiască intuiţia spontană, ci să o ascută, să o susţină şi să facă elementele ei comunicabile. Dacă instrumentul oferit aici ucide experienţa în loc s-o dezvolte, înseamnă că ceva n-a fost în regulă. Capcana trebuie evitată.

Prima mea încercare de a scrie această carte datează din anii 1941—1943, cînd am primit în acest scop o subvenţie de la Fundaţia memorială „John Simon Guggenheim". Lucrînd, am ajuns la concluzia că instrumentele disponibile atunci în psihologia percepţiei erau nepotrivite pentru investigarea unora dintre cele mai importante probleme vizuale ale artei. Aşadar, în loc de a scrie cartea pe care o proiectasem, am întreprins cîteva studii speciale, mai ales în domeniile spaţiului, expresiei şi mişcării, menite a umple o parte din aceste lacune. Materialul a fost verificat şi dezvoltat în cadrul cursurilor de psihologie a artei ţinute de mine la Sarah Lawrence College şi la New School for Social Research din New York. Atunci cînd, în vara anului 1951, o bursă primită de la Fundaţia Rockefeller mi-a permis să-mi iau un concediu de un an, m-am simţit pregătit pentru prezentarea relativ coerentă a acestui domeniu. Oricare ar fi valoarea cărţii, sînt mult îndatorat secţiei de umanistică a Fundaţiei, care mi-a dat putinţa

de a-mi aşterne constatările pe hîrtie. Vreau să subliniez că Fundaţia n-a supervizat în nici un fel proiectul şi că ea nu poartă nici o răspundere pentru rezultate.

În 1968 am trecut la Universitatea Harvard. Catedra de studii vizuale şi ambientale, situată într-o frumoasă construcţie clădită de Le Corbusier, a devenit o nouă sursă de inspiraţie. În tovărăşia pictorilor, sculptorilor, arhitecţilor, fotografilor şi cineaştilor am putut, pentru prima oară, să-mi consacru toată munca de predare psihologiei artei şi să-mi verific supoziţiile în raport cu ceea ce vedeam în ateliere. Comentariile inteligente ale studenţilor mei au continuat să acţioneze ca un curs de apă, şlefuind pietricelele ce alcătuiesc această carte.

Vreau să-mi exprim gratitudinea prietenilor mei Henry Schaefer-Simmern, profesor de educaţie artistică, Meyer Shapiro, istoric de artă, şi Hans Wallach, psiholog, pentru lectura unor capitole manuscrise ale primei ediţii, şi pentru preţioasele sugestii şi corectări aduse. Mulţumesc de asemenea doamnei Alice B. Sheldon, care mi-a atras atenţia asupra unui mare număr de erori tehnice după publicarea cărţii în 1954. Mulţumirile pe care le aduc acelor instituţii şi posesori individuali care mi-au permis să reproduc operele lor de artă sau să citez din publicaţiile lor apar în legendele la ilustraţii şi în notele de la sfîrşitul cărţii. Vreau de asemenea să mulţumesc copiilor — cei mai mulţi necunoscuţi mie — ale căror desene le-am utilizat aici. Mă bucur deosebit că în carte apar cîteva din desenele lui Allmuth Laporte, a cărui viaţă tînără, plină de frumuseţe şi de talent, a fost curmată de boală la treisprezece ani.

1 ECHILIBRUL

Structura ascunsă a unui pătrat

Să tăiem un disc din carton negru și să-l punem pe un pătrat alb în felul arătat în figura 1.

Poziția discului ar putea fi determinată și descrisă prin măsurare. O riglă ne va da în centimetri distanțele de la disc pînă la marginile pătratului. Am putea stabili astfel că discul este așezat excentric.

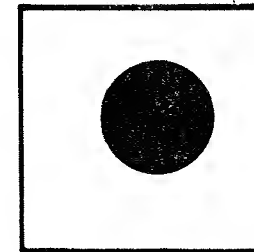


Figura 1

Acest rezultat n-ar fi o surpriză. Nu trebuie să măsurăm: vedem dintr-o privire că discul este excentric. Cum se realizează acest „văzut"? Am acționat noi oare ca o riglă, privind mai întîi la spațiul dintre disc și marginea stîngă, pentru ca apoi să transpunem imaginea acestei distanțe în cealaltă parte spre comparație? Probabil că nu. N-ar fi procedeul cel mai eficace.

Privind figura 1 ca întreg, am înregistrat probabil poziția asimetrică a discului ca pe o proprietate vizuală a imaginii. Noi n-am văzut discul și pătratul separat. Relația lor spațială în cadrul întregului este o parte din ceea ce vedem. Asemenea observații relaționale sînt un aspect indispensabil al experienței obișnuite în multe domenii senzoriale: „Mîna mea dreaptă este mai mare decît stînga". „Acest stîlp nu este drept". „Pianul acela este dezacordat". „Această cafea este mai dulce decît cea dinainte".

Obiectele sînt percepute prompt ca avînd o anumită mărime, ca plasîndu-se dimensional, adică, undeva între un bob de nisip și un munte. Pe scara indicatorilor de strălucire, pătratul nostru alb se află sus, iar discul cel negru se găsește jos. În mod similar, fiecare obiect este văzut ca avînd o anumită amplasare. Cartea pe care o citiți se află într-un punct anumit, definit de camera din jur și de obiectele ce se găsesc în ea — printre acestea dumneavoastră înșivă fiind unul foarte important. Pătratul din figura 1 apare undeva pe o pagină a cărții, iar discul este situat excentric înăuntrul pătratului. Nici un obiect nu este perceput ca unic sau izolat. A vedea un lucru înseamnă totodată a-i atribui un anumit loc în cadrul ansamblului: un amplasament în spațiu, o cifră pe scara mărimilor, a strălucirii sau a distanțelor.

O deosebire între măsurarea cu rigla și asocierea vizuală a fost deja menționată. Noi nu determinăm mărimile, distanțele sau direcțiile separat, pentru ca apoi să le comparăm între ele. De regulă noi vedem aceste caracteristici ca proprietăți ale cîmpului vizual total. Există, totuși, încă o deosebire la fel de importantă. Diferitele calități ale imaginilor produse de simțul vederii nu sînt statice. Discul din figura 1 nu este pur și simplu deplasat în raport cu centrul pătratului. El se caracterizează printr-o anumită stabilitate, de parcă s-ar fi aflat în centru și ar vrea să revină, sau de parcă ar vrea să se depărteze și mai mult. Relațiile dintre disc și marginile pătratului prezintă un joc similar de atracție și respingere.

Experiența vizuală este dinamică. Această temă va reveni în tot cuprinsul cărții de față. Ceea ce percepe un om sau un animal nu este doar un aranjament de obiecte, de culori și forme, de mișcări și dimensiuni, ci, poate în primul rînd, o interacțiune de tensiuni direcționate. Aceste tensiuni nu sînt ceva adăugat de privitor, din motive proprii, unor imagini statice, ci, mai degrabă, ele sînt inerente oricărui percept ca dimensiuni, formă, amplasare sau culoare. Deoarece au mărime și direcție, aceste tensiuni pot fi numite „forțe" psihologice.

Să observăm acum că dacă discul este văzut ca tinzînd către centrul pătratului, el este atras de ceva care nu se află prezent fizic în figura noastră. Punctul central nu este marcat în nici un mod în figura 1; la fel de invizibil ca Polul Nord sau ca Ecuatorul, el este totuși o parte din imaginea percepută, un focar invizibil de forță, determinat la o distanță considerabilă de către conturul pătratului. El este „indus", așa cum un curent electric poate fi indus de un altul. Există așadar mai multe elemente în cîmpul vizual decît cele care impresionează retina. Exemplele de „structuri induse" abundă. Un cerc incomplet arată ca un cerc complet cu o porțiune lipsă. Într-o pictură executată în perspectivă centrală punctul de fugă poate fi stabilit prin convergența liniilor, deși noi nu vedem punctul lor real de întîlnire. Într-o melodie se poate „auzi" prin inducție ritmul regulat de la care deviază o notă sincopată, așa cum discul nostru deviază de la centru.

Aceste inducții perceptuale diferă de deducțiile logice. Deducțiile sînt operații mintale care adaugă ceva unor fapte vizuale date, prin interpretarea lor. Inducțiile perceptuale sînt uneori interpolări bazate pe cunoștințe dobîndite anterior. Mai frecvent însă ele sînt completări născute spontan în timpul actului percepției din configurația dată a imaginii.

O imagine vizuală de felul pătratului din figura 1, este în același timp atît goală cît și dotată cu un conținut. Centrul ei face parte dintr-o structură ascunsă complexă, pe care o putem explora cu ajutorul discului cam în modul în care folosim pilitura de fier pentru a stabili liniile de forță într-un cîmp magnetic. Dacă așezăm discul în diferite locuri din interiorul pătratului, în unele puncte el va părea în repaus, pe cînd în altele va prezenta o tendință într-o anumită direcție; în sfîrșit, în alte puncte, poziția lui va părea neclară și fluctuantă.

Poziția cea mai stabilă a discului se obține atunci cînd centrul lui coincide cu centrul pătratului. În figura 2 discul poate fi văzut ca atras spre margi-

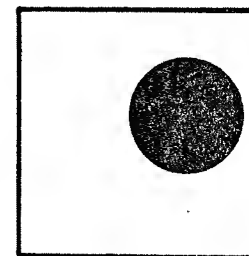


Figura 2

nea din dreapta. Dacă modificăm distanța, acest efect slăbește sau chiar se inversează. Putem găsi o distanță la care discul pare „prea aproape", stăpînit de impulsul de a se depărta de margine. În acest caz intervalul dintre margine și disc ne apare comprimat, ca și cum ar fi necesar un mai mare spațiu de mișcare. Pentru orice relație spațială dintre obiecte există o „distanță corectă" pe care ochiul o determină intuitiv. Artiștii sînt sensibili la această cerință atunci cînd își dispun obiectele picturale într-un tablou sau elementele într-o sculptură. Arhitecții și proiectanții caută permanent distanțele potrivite dintre clădiri, ferestre și piese de mobilier. Ar fi foarte util să examinăm mai sistematic condițiile în care se realizează aceste aprecieri vizuale.

Explorările empirice ne arată că discul este influențat nu numai de marginile și de centrul pătratului, dar și de cadrul în formă de cruce al axelor verticală și orizontală, ca și de diagonale (figura 3). Centrul, principalul punct de atracție și respingere, se determină prin intersectarea acestor patru linii structurale de bază. Alte puncte de pe aceste linii sînt mai puțin puternice decît

centrul, dar şi pentru ele se poate stabili un efect de atracţie. Configuraţia pe care o vedem în figura 3 va fi denumită *scheletul structural* al pătratului. Vom arăta mai tîrziu că acest schelet variază de la o imagine la alta.

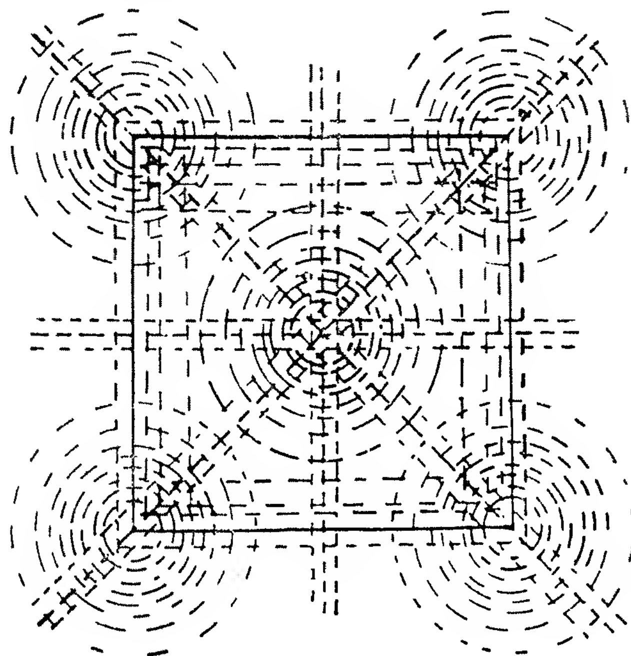


Figura 3

Oriunde am aşeza discul, el este afectat de forţele tuturor factorilor structurali ascunşi. Tăria relativă şi distanţa pînă la aceşti factori determină efectul lor în cadrul ansamblului. În centru toate forţele se contrabalansează între ele, ceea ce face ca poziţia centrală să implice repaus. O altă poziţie de relativ repaus o putem găsi, de exemplu, deplasînd discul pe una din diagonale. Punctul de echilibru pare să se afle ceva mai aproape de colţul pătratului decît de centru, aceasta putînd însemna că centrul este mai puternic decît colţul şi că această predominanţă trebuie compensată printr-o distanţă mai mare, ca şi cum colţul şi centrul ar fi doi magneţi de putere inegală. În general, orice poziţie care coincide cu una din trăsăturile scheletului structural aduce un element de stabilitate, care, fireşte, poate fi contracarat de alţi factori.

Dacă predomină influenţa unei anumite direcţii, va rezulta o atracţie în acea direcţie. Dacă discul este pus exact în punctul median dintre centru şi colţ, el va tinde către centru.

Un efect neplăcut rezultă din acele amplasări în care atracţiile sînt ambigue, nedeterminate, astfel încît ochiul nu poate hotărî dacă discul tinde într-un sens anumit. Aceste ambiguităţi fac mesajul vizual neclar şi stînjenesc aprecierea perceptuală a privitorului. În poziţii ambigue, imaginea vizuală nu mai determină ceea ce se vede, intrînd în acţiune factorii subiectivi legaţi de persoana privitorului, cum ar fi punctul de concentrare a atenţiei sau preferinţa pentru o anumită direcţie. Afară de cazul cînd artistul preferă ambiguităţi de acest fel, el se va strădui să obţină organizări mai stabile.

Observaţiile noastre au fost verificate experimental de Gunnar Goude şi Inga Hjortzberg la Laboratorul de psihologie al Universităţii din Stockholm. Un disc negru cu diametrul de 4 centimetri a fost ataşat magnetic de un pătrat alb cu latura de 46 centimetri. În timp ce discul era deplasat în diferite puncte, li s-a cerut subiecţilor să spună dacă el manifesta vreo tendinţă într-o anumită direcţie şi, în caz afirmativ, cît de puternică era această tendinţă în raport cu cele opt direcţii spaţiale de bază. Rezultatele se văd în figura 4. Cei opt

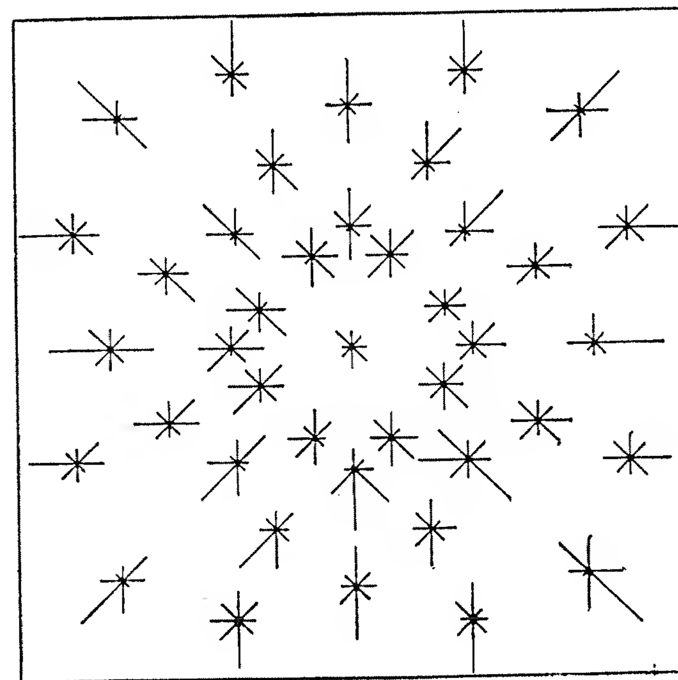


Figura 4
Din GUNNAR GOUDE *şi* INGA HJORTZBERG,
En Experimentell Prövning, etc., *Universitatea din Stockholm, 1967.*

vectori din fiecare poziție rezumă tendințele de mișcare observate de către subiecți. Evident, experimentul nu dovedește că dinamica vizuală se realizează spontan; el arată doar că atunci cînd subiecților li se sugerează o tendință direcțională, răspunsurile lor nu sînt repartizate aleatoriu ci se grupează de-a lungul axelor principale ale scheletului structural. Se observă de asemenea o tendință spre marginile pătratului. Nu s-a evidențiat clar o atracție către centru, ci mai degrabă o zonă de relativă stabilitate în jurul lui.

Cînd condițiile sînt de așa natură încît ochiul nu poate determina clar poziția reală a discului, forțele vizuale discutate aici ar putea produce o deplasare reală pe direcția atracției dinamice. Dacă ni se arată figura 1 doar o fracțiune de secundă, este oare discul văzut mai aproape de centru decît în cazul unei expuneri mai lungi? Vom avea numeroase ocazii să observăm că sistemele fizice și psihologice prezintă o tendință foarte generală de schimbare în sensul celui mai mic nivel de tensiune realizabil. O astfel de reducere a tensiunii se obține atunci cînd elementele imaginilor vizuale cedează în fața forțelor preceptuale direcționate care le sînt proprii. Max Wertheimer a arătat că un unghi de 93° nu este văzut drept ceea ce este, ci ca un unghi drept oarecum necorespunzător. Dacă unghiul este prezentat tahistoscopic, adică cu un timp de expunere foarte mic, privitorii spun adesea că au văzut un unghi drept, eventual avînd un anumit defect greu de definit.

Așadar discul „rătăcitor" ne arată că într-o imagine vizuală există ceva mai mult decît formele înregistrate pe retină. Cît privește impresia retiniană, liniile negre și discul constituie tot ce există în figura noastră. În cadrul experienței perceptuale această configurație de stimuli creează un schelet structural, un schelet care contribuie la determinarea rolului jucat de fiecare element pictural în sistemul de echilibru al ansamblului; el servește drept cadru de referință, la fel cum o scară muzicală definește înălțimea fiecărui sunet dintr-o compoziție.

Trebuie să trecem și altfel dincolo de imaginea în alb și negru trasată pe hîrtie. Imaginea plus structura ascunsă indusă de ea constituie mai mult decît o simplă rețea de linii. Așa cum se arată în figura 3, perceptul este de fapt un cîmp continuu de forțe. El este un peisaj dinamic, în care liniile constituie literalmente creste cu versanți de ambele părți. Aceste creste sînt centre ale unor forțe de atracție și de respingere a căror influență se extinde și asupra zonelor înconjurătoare, înăuntrul și în afara marginilor figurii.

Nici un punct din figură nu scapă de această influență. Există, într-adevăr, locuri „calme", dar acest calm nu înseamnă absența forțelor active. „Punctul mort" nu este mort. Cînd atracțiile în toate direcțiile se contrabalansează reciproc noi nu simțim nici un fel de atracție. Pentru ochiul sensibil, echilibrul unui asemenea punct este plin de tensiune. Gîndiți-vă la o frînghie care nu se mișcă în timp ce doi oameni de putere egală trag de ea în sensuri diferite. Frînghia e nemișcată, dar plină de energie.

Pe scurt, la fel cum un organism viu nu poate fi descris prin prezentarea anatomiei sale, tot așa natura unei experiențe vizuale nu poate fi descrisă în centimetri de mărime și distanță, în grade unghiulare sau în lungimi de undă ale culorii. Aceste măsurători statice definesc numai „stimulul", adică mesajul trimis spre ochi de lumea fizică. Dar viața unui percept, expresia și înțelesul lui, derivă în întregime din acțiunea forțelor perceptuale. Orice linie trasă pe o coală de hîrtie, ca și cea mai simplă formă modelată din lut, se aseamănă unei pietre pe care o aruncăm în lac. Ea tulbură repausul și mobilizează spațiul. Văzul este perceperea acțiunii.

Ce sînt forțele perceptuale?

Se poate ca cititorul să fi remarcat cu neliniște folosirea termenului de „forțe". Sînt aceste forțe simple figuri de stil sau există cu adevărat? Iar dacă sînt reale, unde se află? Se admite că ele sînt reale pe ambele tărîmuri ale existenței, adică atît ca forțe psihologice, cît și caforțe fizice. Psihologic, efectul de atracție asupra discului există în experiența oricărui privitor. Cum efectele de acest fel au un punct de aplicare, o direcție și o anumită mărime, ele satisfac condițiile stabilite de fizicieni pentru forțele fizice. Din acest motiv psihologii vorbesc despre forțe psihologice, chiar dacă pînă acum nu prea mulți dintre ei au aplicat termenul așa cum o fac eu aici, noțiunii de percepție.

În ce sens se poate spune că aceste forțe există nu numai în domeniul experienței, ci și în lumea fizică? Desigur, ele nu sînt conținute în obiectele la care privim, de pildă în hîrtia albă pe care am desenat pătratul sau în discul de carton negru. Firește, în aceste obiecte acționează forțe moleculare și gravitaționale, care țin microparticulele respective laolaltă, împiedicîndu-le să se răspîndească în spațiu. Nu există însă forțe fizice cunoscute care tind să împingă o pată de cerneală tipografică plasată excentric către centrul unui pătrat dat. Și nici liniile trase cu cerneală nu exercită vreo forță magnetică asupra hîrtiei înconjurătoare. Unde sînt atunci aceste forțe?

Pentru a răspunde, trebuie să ne amintim cum obține privitorul cunoștințele sale despre pătrat și disc. Razele de lumină ce emană din soare sau dintr-o altă sursă lovesc obiectul și sînt parțial absorbite și parțial reflactate de acesta. Unele dintre razele reflectate ajung la lentilele din ochi și sînt proiectate pe fundalul sensibil al acestuia, pe retină. Multe din micile organe receptoare aflate în retină se combină în grupuri cu ajutorul celulelor ganglionare. Prin aceste grupuri, obținem o primă organizare elementară a formei vizuale, foarte apropiată de nivelul impresiei retiniene. Deplasîndu-se spre destinația lor finală din creier, mesajele electrochimice sînt supuse acțiunii altor procese de formare în mai multe puncte de pe parcurs, pînă ce imaginea se completează la diferitele niveluri ale cortexului vizual.

Nu putem ști în prezent în ce stadii ale acestui proces complex ia naștere corespondentul fiziologic al forțelor perceptuale și prin ce mecanisme specifice

se produce aceasta. Dacă totuşi presupunem logic că fiecare aspect al unei experienţe vizuale îşi are corespondentul fiziologic în sistemul nervos, putem deduce în mod general natura acestor procese cerebrale. Putem afirma, de exemplu, că ele sînt probabil procese de cîmp. Aceasta înseamnă că tot ce se întîmplă într-un anumit punct este determinat de interacţiunea dintre părţi şi întreg. Dacă n-ar fi aşa, diferitele inducţii, atracţii şi respingeri n-ar putea avea loc în cîmpul experienţei vizuale.

Privitorul vede elementele de atracţie şi de împingere din imaginile vizuale ca proprietăţi reale ale înseşi obiectelor percepute. Prin simpla cercetare vizuală el nu poate distinge „neastîmpărul" discului excentric de ceea ce se produce fizic pe pagina cărţii, tot aşa cum nu poate distinge realitatea unui vis a unei halucinaţii de realitatea lucrurilor existente fizic.

Faptul că am putea prefera să numim aceste forţe perceptuale „iluzii" contează prea puţin atît timp cît recunoaştem în ele componente reale ale tuturor celor văzute. Artistul, bunăoară, nu trebuie să se îngrijoreze că aceste forţe nu sînt conţinute în culoarea de pe pînză. Cu materialele fizice el creează experienţe. Imaginea percepută şi nu pigmentul constituie opera de artă. Dacă un perete arată vertical într-o pictură, el este vertical, iar dacă într-o oglindă vedem un spaţiu liber nu există nici un motiv ca imaginile unor oameni să nu pătrundă în el, aşa cum se întîmplă uneori în filme. Forţele care atrag discul nostru sînt „iluzorii" doar pentru acela care se decide să folosească energia lor în scopul acţionării unei maşini. Perceptual şi artistic ele sînt foarte reale.

Două discuri într-un pătrat

Pentru a ne apropia ceva mai mult de complexitatea operei de artă, vom introduce acum un al doilea disc în pătratul nostru (figura 5). Ce se întîmplă?

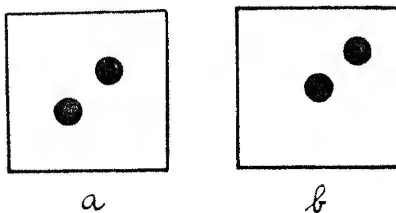


Figura 5

Mai întîi, reapar cîteva dintre relaţiile observate anterior ca existînd între disc şi pătrat. Atunci cînd cele două discuri se află aproape unul de altul, ele se atrag reciproc şi pot părea aproape ca un întreg indivizibil. La o anumită distanţă ele se resping reciproc, deoarece se află prea aproape unul de altul. Distanţele

la care se produc aceste efecte depind de mărimea pătratului şi a discurilor, ca şi de amplasarea discurilor în pătrat.

Punctele de amplasare ale celor două discuri se pot echilibra reciproc. Luată separat, fiecare din cele două poziţii din figura 5 *a* ne poate părea dezechilibrată. Împreună însă ele creează o pereche simetric aşezată şi în repaus. Aceeaşi pereche, totuşi, poate părea puternic dezechilibrată atunci cînd se schimbă amplasarea (figura 5 *b*). Explicaţia o putem găsi în analiza noastră anterioară asupra hărţii structurale. Cele două discuri formează o pereche din cauza proximităţii lor şi a asemănării ca dimensiuni şi formă, cît şi datorită faptului că ele sînt unicul „conţinut" al pătratului. Ca membri ai unei perechi ele tind să fie văzute simetric; adică să li se atribuie valori şi funcţii egale în cadrul întregului. Dar această apreciere perceptuală intră în conflict cu alta, derivînd din aşezarea perechii. Discul inferior se găseşte în poziţia stabilă şi proeminentă a centrului, pe cînd cel superior se află într-o poziţie mai puţin stabilă. Astfel aşezarea creează o distincţie între cele două discuri care contravine faptului că ele constituie o pereche simetrică. Dilema este de nerezolvat. Privitorul balansează între două concepţii incompatibile. Aceste exemple arată că pînă şi o configuraţie vizuală foarte simplă este afectată fundamental de structura ambianţei ei spaţiale şi că echilibrul poate fi supărător de ambiguu atunci cînd forma şi amplasarea în spaţiu se contrazic.

Echilibrul psihologic şi echilibrul fizic

Este acum momentul să definim mai precis ce înţelegem prin termenul de echilibru. Dacă pretindem ca într-o operă de artă toate elementele să fie astfel distribuite încît să rezulte o stare de echilibru, trebuie să ştim cum se poate obţine acest echilibru. Şi apoi, unii cititori pot considera că nevoia de echilibru nu este decît o preferinţă stilistică, psihologică sau socială. Unora le place echilibrul, altora nu. De ce, atunci, ar fi echilibrul o calitate necesară a imaginilor vizuale?

Pentru fizician, echilibrul este acea stare în care forţele ce acţionează asupra unui corp se compensează reciproc. În forma sa cea mai simplă, echilibrul se obţine atunci cînd două forţe de tărie egală acţionează în sensuri contrare. Definiţia se poate aplica şi echilibrului vizual. La fel ca un corp fizic, orice imagine vizuală finită are un punct de echilibru (sau centru de greutate). Şi tot aşa cum punctul de echilibru fizic al celui mai neregulat obiect plan poate fi stabilit determinîndu-se punctul în care obiectul stă în echilibru pe vîrful degetului, tot astfel centrul unei imagini vizuale poate fi determinat prin încercări repetate. După Denman W. Ross, modul cel mai simplu de a face aceasta este să mişcăm un cadru în jurul imaginii pînă cînd cadrul şi imaginea sînt în echilibru; atunci centrul cadrului va coincide cu centrul de greutate al imaginii.

Exceptînd formele cele mai regulate, nu există nici o metodă de calcul raţional care să poată înlocui simţul intuitiv de echilibru al ochiului. Din enunţul

nostru de mai sus rezultă că simţul vederii sesizează echilibrul atunci cînd forţele fiziologice corespunzătoare din sistemul nervos se distribuie astfel încît să se compenseze reciproc.

Dacă totuşi atîrnăm pe un perete o pînză goală, centrul de gravitate vizual coincide doar aproximativ cu centrul fizic stabilit prin echilibrarea pînzei pe deget. Aşa cum vom vedea, poziţia verticală a pînzei pe perete influenţează repartizarea greutăţii vizuale; un efect similar se produce datorită culorilor, formelor şi spaţiului pictural dacă pînza este de fapt un tablou. Tot astfel, centrul vizual al unei sculpturi nu poate fi determinat pur şi simplu suspendînd sculptura de o sfoară. Şi aici contează orientarea verticală. Contează de asemenea faptul dacă sculptura este suspendată sau stă pe un soclu, dacă se află într-un spaţiu gol sau este plasată într-o nişă.

Există şi alte deosebiri între echilibrul fizic şi cel perceptual. Astfel, fotografia unei balerine poate părea dezechilibrată chiar dacă corpul balerinei era într-o poziţie confortabilă în momentul fotografierii. Pe de altă parte, se poate dovedi imposibil ca un model să-şi menţină o postură ce apare perfect echilibrată într-un desen. O sculptură poate necesita o armătură internă care s-o menţină dreaptă, chiar dacă vizual ea este echilibrată. O raţă poate dormi în voie sprijinindu-se pe un picior aşezat oblic. Aceste deosebiri apar datorită unor factori ca mărimea, culoarea sau direcţia, care contribuie la realizarea echilibrului vizual în moduri ce nu au neapărat un corespondent fizic. Costumul unui clovn — roşu pe stînga şi albastru pe dreapta — poate fi asimetric pentru ochi sub raportul coloritului, chiar dacă cele două jumătăţi ale costumului, ca şi ale clovnului, sînt egale în greutate fizică. Într-o pictură, un obiect oarecare, de pildă o perdea în fundal, poate contrabalansa poziţia asimetrică a unui corp omenesc.

Găsim un exemplu amuzant într-un tablou din secolul al XV-lea care îl reprezintă pe arhanghelul Mihail cîntărind suflete (figura 6). Doar prin tăria rugăciuuii, un nud mic şi firav întrece în greutate patru diavoli mari plus două pietre de moară. Din păcate, rugăciunea are doar o pondere spirituală, fără nici un efect vizual. Pentru a remedia situaţia, pictorul a folosit o pată mare de culoare închisă pe veşmîntul arhanghelului, chiar sub talgerul în care stă sufletul evlavios. Prin atracţie vizuală, care nu există în obiectul fizic, pata creează acea pondere care pune de acord scena cu înţelesul ei.

De ce echilibru?

De ce este indispensabil echilibrul pictural? Trebuie să ne amintim că, atît vizual cît şi fizic, echilibrul este acea stare de distribuţie a elementelor în care orice acţiune încetează. Energia potenţială din sistem, ar zice fizicianul, a atins valoarea minimă. Într-o compoziţie echilibrată toţi factorii ţinînd de formă, direcţie şi amplasare sînt astfel determinaţi reciproc încît nici o schimbare nu pare posibilă, iar întregul capătă un caracter de „necesitate" în toate părţile sale. O compoziţie neechilibrată ne pare accidentală, tranzitorie şi ca



Figura 6
Anonim austriac, **Arhanghelul Mihail cîntărind suflete**, *c. 1470, Allen Memorial Museum, Oberlin College.*

atare nejustificată. Elementele ei au tendinţa de a-şi schimba locul sau forma pentru a realiza o situaţie mai armonizată cu structura totală.

În condiţii de dezechilibru, mesajul artistic devine incomprehensibil. Ambiguitatea imaginii nu ne permite să hotărîm care din configuraţiile posibile este

cea urmărită. Avem senzaţia că procesul de creaţie a îngheţat accidental într-un anumit punct al desfăşurării sale. Deoarece configuraţia cere schimbare, nemişcarea operei devine un neajuns. Atemporalitatea este înlocuită cu senzaţia supărătoare a timpului oprit în loc. Cu excepţia rarelor cazuri cînd tocmai acesta este efectul dorit, artistul se va strădui să realizeze echilibrul tocmai pentru a evita o asemenea instabilitate.

Desigur, echilibrul nu impune simetrie. Simetria în care, de exemplu, cele două laturi ale unei compoziţii sînt egale, constituie modul cel mai elementar de creare a echilibrului. Dar mai adesea artistul operează cu un anume fel de inegalitate. În una din Bunavestirile lui El Greco, îngerul este mult mai mare decît Fecioara. Însă această disproporţie simbolică ne frapează numai pentru că ea e stabilizată prin acţiunea unor factori de contrabalansare; altfel, mărimea inegală a celor două figuri ar fi lipsită de finalitate şi, implicit, de sens. Este numai aparent paradoxal să afirmăm că dezechilibrul se poate exprima doar prin echilibru, tot aşa cum dezordinea se poate demonstra doar prin ordine, sau separaţia prin conexiune.

Exemplele de mai jos sînt adaptate dintr-un test creat de Maitland Graves pentru determinarea sensibilităţii artistice a studenţilor. Comparaţi imaginele *a* şi *b* din figura 7. Imaginea din stînga este echilibrată. Există destulă viaţă în această îmbinare de pătrate şi dreptunghiuri de diverse mărimi, proporţii şi direcţii, dar ele se susţin reciproc, astfel încît fiecare element rămîne pe locul său, totul este necesar şi nimic nu tinde să se schimbe. Comparaţi verticala internă clar definită din *a* cu perechea ei şovăitoare din *b*. În *b* proporţiile comportă diferenţe atît de mici încît ochiul nu este sigur dacă vede o egalitate sau o inegalitate, o simetrie sau o asimetrie, un pătrat sau un dreptunghi. Nu putem sesiza ce vrea să ne spună desenul.

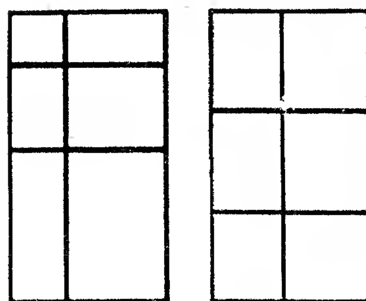


Figura 7

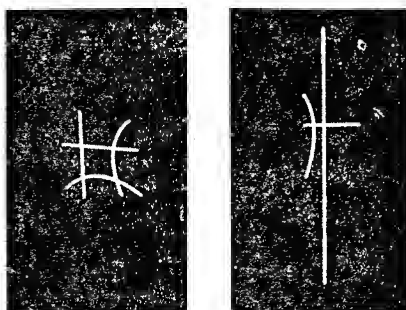


Figura 8

Figura 8 *a* este ceva mai complexă, dar nu mai puţin supărător de ambiguă. Relaţiile nu sînt nici clar ortogonale nici clar oblice. Cele patru linii nu sînt suficient diferenţiate în lungime pentru ca ochiul să se asigure că ele nu sînt egale. Desenul, lăsat să plutească în spaţiu, tinde pe de o parte spre simetria unei figuri cruciforme avînd o orientare vertical-orizontală, iar pe de alta spre forma unui fel de zmeu cu axă de simetrie diagonală. Dar nici una din aceste interpretări nu e concludentă, căci nici una nu vădeşte claritatea liniştitoare ce se degajă din 8 *b*.

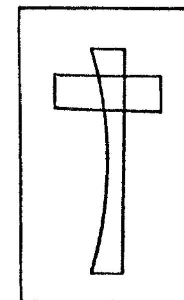


Figura 9

Nu întotdeauna dezechilibrul face întreaga configuraţie fluidă. În figura 9 simetria crucii latine este atît de trainic stabilită încît devierea curbă poate fi percepută ca un viciu. Aici, aşadar, s-a stabilit o configuraţie atît de puternic echilibrată încît ea încearcă să-şi păstreze integritatea izolînd ca nedorită orice deviere. În asemenea condiţii, dezechilibrul provoacă o tulburare locală a unităţii întregului. Ar fi util să studiem sub acest aspect micile devieri de la simetrie ce se observă în portretele orientate frontal sau în reprezentările tradiţionale ale Răstignirii, în care înclinarea capului lui Iisus este deseori contrabalansată prin uşoare modulaţii ale corpului dispus frontal.

Ponderea

Două proprietăţi ale obiectelor vizuale au o înrîurire deosebită asupra echilibrului: ponderea şi direcţia.

În lumea populată de corpurile noastre numim greutate mărimea forţei gravitaţionale care trage obiectele în jos. O atracţie asemănătoare în jos se poate observa şi la obiectele picturale sau sculpturale, dar greutatea vizuală acţionează şi în alte direcţii. Cînd privim la obiectele dintr-un tablou, ponderea lor pare să dea naştere unei tensiuni de-a lungul unei axe ce le leagă de ochiul privitorului, şi nu este uşor să distingem dacă ele tind să se apropie sau să se depărteze de

persoana care le privește. Tot ce se poate spune este că greutatea constituie întotdeauna un efect dinamic, dar că tensiunea nu este neapărat orientată pe direcție din planul picturii.

Ponderea este influențată de *amplasare*. O poziție „puternică" în cadrul structural (figura 3) poate susține mai multă greutate decît o poziție excentrică ori îndepărtată de verticala sau orizontala centrală. Aceasta înseamnă, de pildă, că un obiect pictural situat în centru poate fi contrabalansat de obiecte mai mici dispuse excentric. Grupul central din tablouri este adesea foarte masiv, ponderile scăzînd treptat spre margini, și totuși întreaga pictură apare echilibrată. Mai mult, conform principiului pîrghiei, care se poate aplica și compozițiilor vizuale, greutatea unui element crește în raport cu distanța dintre ele și punctul de sprijin. În orice caz particular, desigur, trebuie să se ia în considerare totalitatea factorilor ce determină ponderea.

Un alt factor ce influențează ponderea este *adîncimea spațială*. Ethel Puffer a observat că deschiderile în profunzime, care duc privirea spre spații îndepărtate, au o mare forță de contrabalansare. Această regulă poate eventual să fie generalizată după cum urmează: ponderea este direct proporțională cu adîncimea atinsă de o zonă din cîmpul vizual. Nu putem face decît presupuneri privind o posibilă explicație. În cadrul percepției, distanța și mărimea se corelează, astfel că obiectele mai depărtate sînt văzute mai mari și, poate, mai masive decît dacă s-ar afla lîngă planul frontal al picturii. În *Dejunul pe iarbă* a lui Manet, silueta unei fete care culege flori în depărtare are o pondere considerabilă în raport cu grupul celor trei figuri mari din planul prim. Cît oare din ponderea fetei provine din dimensiunile sporite pe care i le conferă distanța? Se poate de asemenea ca volumul de spațiu gol din fața unei porțiuni depărtate a scenei să aibă o anumită pondere. Fenomenul poate fi observat chiar și la obiectele tridimensionale. Ce factori, de pildă, contrabalansează ponderea aripilor proeminente ale unor clădiri din Renaștere (ca Palazzo Barberini sau Casino Borghese de la Roma) în raport cu ponderea părții centrale, care este retrasă, și cu volumul cubic al spațiului încadrat ce se creează într-un asemenea plan?

Ponderea depinde și de mărime. Ceilalți factori fiind egali, un obiect mai mare va avea o pondere mai mare. Cît despre *culoare*, roșul este mai greu decît albastrul, iar culorile vii au o pondere mai mare decît cele închise. Pata de roșu aprins ce reprezintă cuvertura din dormitorul lui Van Gogh creează o puternică pondere excentrică. O zonă neagră trebuie să fie mai mare decît una albă pentru a o putea contrabalansa. Acest lucru se datorește în parte fenomenului de iradiere, care face ca o suprafață de culoare vie să pară relativ mai mare.

Ethel Puffer a constatat de asemenea că ponderea compozițională este afectată de *interesul intrinsec*. O anumită zonă a unui tablou poate reține atenția privitorului fie din cauza subiectului — de exemplu, porțiunea din jurul pruncului Iisus într-o adorație — fie din cauza complexității sale formale sau a altei trăsături specifice. (Observați în acest sens buchetul multicolor de flori din *Olympia* lui Manet.) Însăși micimea obiectului poate exercita o fascinație care să compenseze ponderea redusă pe care ar avea-o altfel. Experimente întreprinse recent sugerează că percepția poate fi de asemenea influențată de dorințele și temerile privitorului. S-ar putea încerca să se stabilească dacă echilibrul pictural se modifică prin introducerea unui obiect foarte atrăgător sau a unuia care înspăimîntă.

Izolarea sporește ponderea. Pe un cer gol, soarele sau luna au o pondere mai mare decît un obiect cu aspect asemănător, dar înconjurat de alte lucruri. Pe scenă, izolarea în scop de reliefare se folosește de multă vreme. Din acest motiv „starurile" insistă adesea ca restul actorilor să se mențină la distanță în timpul scenelor importante.

Forma pare și ea să influențeze ponderea. Forma regulată a figurilor geometrice simple le face să ne pară mai grele. Acest efect poate fi observat la picturile abstracte, mai ales în unele din lucrările lui Kandisky, în care cercurile sau pătratele creează accente foarte puternice în cadrul unor compoziții cu forme mai puțin definite. Densitatea — gradul în care masa se concentrează în jurul centrului respectiv — pare de asemenea să genereze pondere. Figura 10, preluată din

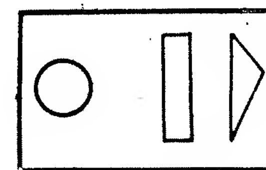


Figura 10

testul lui Graves, prezintă un cerc relativ mic care contrabalansează un dreptunghi și un triunghi mai mari ca suprafață. Formele dispuse vertical par mai grele decît cele oblice. Totuși majoritatea acestor reguli trebuie încă verificate prin experimente precise.

Ce se poate afirma despre influența *cunoștințelor anterioare?* Într-un tablou, nici un fel de cunoștințe ale privitorului nu vor putea face ca o legătură de bumbac să pară mai ușoară decît o bucată de plumb cu aspect asemănător. Problema s-a pus și în arhitectură. Mock și Richards arată că: „Știm din experiențe repetate cît de rezistent este lemnul sau piatra, deoarece le-am manipulat frecvent în alte situații, iar atunci cînd privim o construcție de lemn sau de zid, ne dăm pe loc seama că ea corespunde scopului urmărit. Dar lucrurile stau altfel în cazul unei structuri din beton armat, sau al uneia din oțel și sticlă. Noi nu vedem barele de oțel dintr-o grindă, care să ne asigure că grinda poate acoperi fără risc o distanță de cîteva ori mai mare ca lungimea buiandrugului cu care se aseamănă foarte mult, după cum nu vedem nici pilonii de oțel din spa-

tele unei vitrine de magazin cu susţinere în consolă, astfel că o clădire poate părea că se înalţă nesigur pe o temelie de sticlă. Trebuie să înţelegem, totuşi, că posibilitatea de a sesiza dintr-o privire de ce se poate menţine o construcţie, este o rămăşiţă a erei meşteşugăreşti care dispăruse încă din vremea lui William Morris."

Acest tip de raţionament este obişnuit astăzi, dar pare expus îndoielii. Trebuie să distingem două lucruri. Pe de o parte există înţelegerea tehnică a meseriaşului care operează cu factori ca metodele de construcţie şi rezistenţa materialelor. Informaţii de acest fel nu se pot căpăta de regulă doar privind la clădirea terminată, şi nu există nici un motiv artistic ca lucrurile să se întîmple astfel. Cu totul altceva este relaţia vizuală dintre, să zicem, tăria percepută a pilonilor şi greutatea acoperişului pe care ei par să-l susţină. Informaţiile cu caracter tehnic sau lipsa lor prezintă o importanţă redusă pentru evaluarea vizuală. Ceea ce contează eventual ar putea fi convenţia stilistică, cu privire, de pildă, la mărimea deschiderii. Asemenea convenţii se opun schimbării pretutindeni în artă şi ne pot ajuta să înţelegem rezistenţa la statica vizuală a arhitecturii moderne. Lucrul cel mai de seamă este însă acela că distanţa vizuală dintre o masă mare şi un stîlp de susţinere subţire nu este deloc eliminată prin asigurarea dată de arhitect că respectiva construcţie nu se va prăbuşi. În unele din primele clădiri ale lui Le Corbusier, cuburi sau pereţi solizi, al căror aspect este o rămăşiţă a metodelor învechite de construcţii, par să se sprijine precar pe piloni subţiri. Frank Lloyd Wright numea aceste clădiri „lăzi mari aşezate pe beţe". Cînd însă, mai tîrziu, arhitecţii au dezvăluit scheletul de grinzi, reducînd astfel drastic greutatea vizuală a clădirii, stilul s-a împăcat cu tehnica şi ochiul n-a mai fost tulburat.

Direcţia

Echilibrul, aşa cum am observat, se realizează atunci cînd forţele ce constituie un sistem se compensează reciproc. Această compensare depinde de toate cele trei proprietăţi ale forţelor: poziţia punctului de aplicaţie, mărimea forţei şi direcţia ei. Direcţia forţelor vizuale este determinată de mai mulţi factori, printre aceştia numărîndu-se atracţia exercitată de ponderea elementelor învecinate. În figura 11 calul este tras înapoi din cauza atracţiei exercitate de corpul călăreţului, pe cînd în figura 12, el este tras înainte de celălalt cal. În compoziţia lui Toulouse Lautrec după care s-a făcut această schiţă, cei doi factori se echilibrează reciproc. Ponderea prin atracţie a fost demonstrată mai sus în figura 6.

Şi forma obiectelor generează direcţii pe axele scheletelor structurale. Grupul triunghiular din figura 13 (*Pietà* de El Greco) este perceput dinamic ca un fel de săgeată, dispusă stabil pe o bază largă şi îndreptată în sus. Acest vector contrabalansează atracţia gravitaţională ce se exercită în jos. În arta europeană, tradiţionalele figuri în picioare din sculptura clasică greacă, ca şi Venus a lui

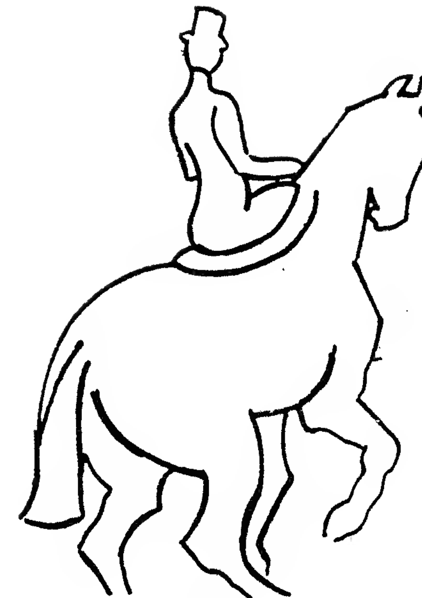


Figura 11

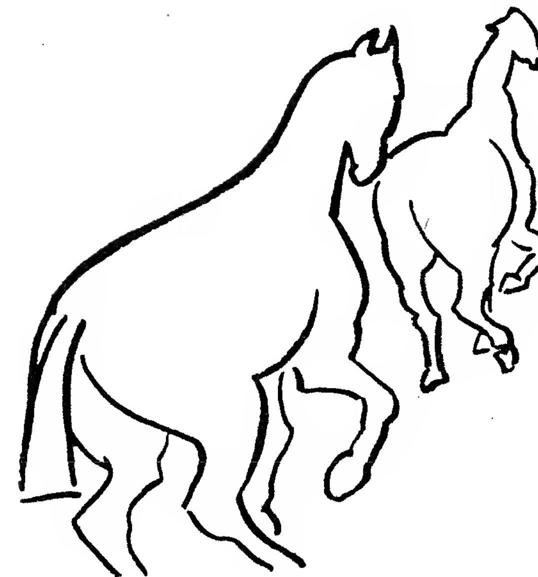


Figura 12



Figura 13

Botticelli, își datorează varietatea compozițională unei repartizări asimetrice a greutății corpului. Acesta permite o diversitate de direcții la diferitele niveluri ale corpului (vezi, de exemplu, figura 115), realizîndu-se astfel un echilibru complex al forțelor vizuale.

Subiectul de asemenea creează o direcție. El poate face ca o siluetă omenească să ne apară înaintînd sau retrăgîndu-se. În tabloul lui Rembrandt, *Portret de fetiță*, aflat la Institutul de Artă din Chicago, privirile fetei se îndreaptă spre stînga, dînd astfel formei aproape simetrice a figurii frontale o pronunțată forță laterală. Direcțiile spațiale create de privirea actorului sînt cunoscute în teatru ca „linii vizuale".

În orice operă de artă factorii enumerați mai sus pot acționa în combinație sau în contrast, creînd echilibrul ansamblului. Ponderea prin culoare poate fi contracarată de ponderea prin situare. Direcția formei poate fi contrabalansată prin mișcare spre un centru de atracție. Complexitatea acestor relații contribuie mult la vioiciunea unei opere.

Dacă este vorba de mișcări reale, ca în cazul baletului, teatrului și filmului, direcția este indicată prin mișcare. Echilibrul se poate obține între acțiuni ce se petrec simultan — ca atunci cînd doi balerini înaintează simetric unul spre celălalt — sau se succed. La montajul filmelor adesea o mișcare spre dreapta este urmată sau precedată de una spre stînga. Nevoia elementară de asemenea compensări a fost arătată clar în cadrul unor experimente: observatorii, după ce fixează cîtva timp o linie frîntă la mijloe pentru a forma un unghi obtuz, văd o dreaptă obiectivă ea fiind îndoită în direcție opusă. Într-un alt experiment, subiecții care privesc o linie dreaptă ușor înclinată față de verticală sau de orizontală văd ulterior verticala, respectiv orizontala, ca fiind înclinată în sens contrar.

Vorbirea creează pondere vizuală în punctul în care se aude. De pildă, într-un duet între un dansator care recită o poezie și un altul care tace, asimetria poate fi compensată prin mișcările mai active ale celui din urmă.

Tipuri de echilibru

Echilibrul vizual se poate obține în nenumărate moduri. Însuși numărul elementelor poate varia de la o singură figură — bunăoară, un pătrat negru pus în centrul unei suprafețe goale în rest — pînă la o rețea de nenumărate particule ce acoperă întregul cîmp. Repartizarea ponderilor poate fi dominată de un accent puternic unic, căruia i se subordonează tot restul, sau de un duet de figuri, cum ar fi Adam și Eva, Fecioara și îngerul Bunei Vestiri, sau combinația dintre un glob roșu și o masă neagră împănată ce apare în mai multe dintre picturile lui Adolph Gottlieb. În lucrările compuse din una sau două unități pe un fond neutru, se poate spune că „gradientul ierarhic" este foarte pronunțat. Mai adesea însă, un ansamblu compus din numeroase unități conduce treptat de la puternic la slab. O siluetă umană poate fi organizată în jurul unor centre de echilibru secundare plasate în

cadrul feței, poalei sau mîinilor. Același lucru se poate spune și despre întreaga compoziție.

Gradientul ierarhic tinde spre zero atunci cînd imaginea se compune din numeroase unități de pondere egală. Modelele repetitive de pe tapete sau ferestrele clădirilor înalte realizează echilibrul prin omogenitate. În unele lucrări ale lui Pieter Brueghel, spațiul dreptunghiular al picturii este umplut cu mici grupuri episodice, relativ egale ca pondere, care reprezintă jocuri de copii sau proverbe flamande. Acest procedeu este mai potrivit pentru interpretarea caracterului general al unei stări sufletești sau al unui mod de existență decît pentru descrierea unei vieți conduse de o forță centrală. Exemple extreme de omogenitate putem găsi în reliefurile sculpturale ale Louisei Nevelson, care sînt stelaje de compartimente coordonate, sau în picturile tîrzii ale lui Jackson Pollock, umplute uniform cu o textură omogenă. Asemenea lucrări înfățișează o lume în care, oriunde ai merge, te găsești în același loc. Ele ar putea fi numite atone, artistul renunțînd la orice relații cu o tonalitate structurală de bază și înlocuindu-le cu o rețea de conexiuni între elementele compoziției.

Relația sus-jos

Forța gravitației dominînd lumea noastră ne face să trăim într-un spațiu anizotrop, adică într-un spațiu în care dinamica variază o dată cu direcția. A te ridica înseamnă a învinge o rezistență și e totdeauna o victorie. A coborî sau a cădea înseamnă a ceda atracției exercitate de jos și constituie așadar o supunere pasivă. Rezultă din această neuniformitate spațială că puncte de amplasare diferite sînt inegale sub raport dinamic. Și aici fizica ne poate ajuta, arătîndu-ne că energia potențială dintr-un corp așezat sus este mai mare decît cea dintr-unul așezat jos, deoarece îndepărtarea de centrul de gravitație necesită lucru mecanic. Din punct de vedere vizual, un obiect avînd o anumită mărime, formă sau culoare va dispune de mai multă pondere dacă este așezat mai sus. Ca atare, echilibrul pe verticală nu se poate obține situînd obiecte egale la înălțimi diferite. Obiectele așezate mai sus trebuie să fie mai ușoare. Langfeld menționează o demonstrație experimentală interesînd mărimea: „Dacă cerem cuiva să împartă în două o dreaptă perpendiculară fără a o măsura, aproape invariabil punctul ales va fi prea înalt. Iar dacă dreapta este deja divizată, eu greu ne putem convinge că jumătatea superioară nu este mai lungă decît cea inferioară". Aceasta înseamnă că, pentru ca cele două jumătăți să ne apară egale, cea de sus trebuie să fie mai scurtă.

Dacă deducem de aici că ponderea contează mai mult în partea superioară a spațiului perceput decît în cea inferioară, nu trebuie totuşi să uităm că în lumea fizică verticalitatea este definită foarte clar, pe cînd în cazul spațiului perceptual lucrurile nu stau așa. Atunci cînd tratăm un stîlp totemic ca obiect material știm ce se înțelege prin vîrf și bază, dar dacă aplicăm termenii celor văzute atunci cînd *privim* un obiect, înțelesul lor nu mai este clar. Pentru simțul nostru vizual

verticalitatea înseamnă mai multe lucruri. Dacă stăm în picioare, întinși pe pat sau cu capul înclinat, putem sesiza, fie și aproximativ, direcția verticală fizică, obiectivă. Aceasta este „orientarea în mediu". Vorbim totuși de partea de sus și partea de jos a unei pagini de carte sau a unei ilustrații întinse orizontal pe masă. Atunci cînd capul nostru se apleacă asupra mesei, „partea de sus" a paginii este de fapt în partea de sus a cîmpului nostru vizual. Aceasta este „orientare retiniană". Nu se știe încă dacă repartizarea ponderii vizuale diferă în funcție de amplasarea unui tablou pe perete sau pe masă.

Deși ponderea contează mai mult în porțiunea superioară a spațiului vizual, putem observa în lumea înconjurătoare că mult mai multe lucruri sînt în general situate lîngă sol decît la înălțime. Sîntem așadar obișnuiți să percepem situația vizuală normală ca fiind masivă în partea de jos. Pictura, sculptura și chiar, uneori, arhitectura modernă au încercat să se emancipeze de gravitația terestră repartizînd ponderea vizuală uniform pe întreaga lucrare. În acest scop, greutatea trebuie ușor sporită în partea de sus. Privite în poziția verticală corectă, picturile tîrzii ale lui Mondrian au aceeași pondere la bază ca și în partea de sus. Dacă le răsturnăm însă, ele vor părea încărcate spre vîrf.

Preferința stilistică de învingere a atracției descendente corespunde cu dorința artistului de a scăpa de imitarea realității. La această atitudine au contribuit probabil unele experiențe foarte moderne, cum ar fi cea a zborului prin aer, ca și încălcarea convențiilor vizuale în fotografiile luate de sus. Aparatul de filmat nu-și menține permanent linia de viză paralelă cu solul, și reprezintă astfel imagini în care axa gravitațională se deplasează frecvent, partea inferioară a cadrului nefiind neapărat mai încărcată decît cea de sus. Baletul modern a intrat într-un stadiu interesant de conflict interior, accentuînd greutatea corpului omenesc, pe care baletul clasic încerca să o nege, și urmînd totodată tendința generală de trecere de la pantomima realistă la abstractizare.

Totuși o puternică tradiție continuă să susțină tendința de a face ca partea inferioară a obiectelor vizuale să pară mai grea. Horatio Greenough observă: „Un principiu bine stabilit cere ca edificiile, înălțîndu-se de la sol, să fie late și simple la bază și să devină mai ușoare, pe măsură ce urcă, nu numai în realitate dar și în expresie. La baza acestui principiu stau legile gravitației. Clopotnița i se supune, iar obeliscul este expresia lui cea mai simplă." Aici arhitectul confirmă privitorului ceea ce el știe deja din senzațiile musculare din corp, și anume că pe planeta noastră obiectele sînt atrase în jos. O greutate suficientă la bază face ca obiectul să pară solid ancorat, trainic și stabil.

În peisajele realiste din secolele XVII și XVIII, porțiunea inferioară tinde clar să fie mai grea. Centrul de greutate este plasat sub centrul geometric. Această regulă este respectată chiar și de tipografi și paginatori. Cifra 3 din figura 14 este bine echilibrată. Răsturnați-o, și va deveni macrocefală. Același lucru se poate spune despre literele S sau B, iar machetatorii de cărți și înrămătorii de tablouri lasă de regulă mai mult spațiu în partea de jos decît în cea de sus.



Figura 14

Clădirea perfect sferică de la Expoziția universală ținută la New York în 1939 crea impresia neplăcută a unei tendințe de a se ridica de pe sol, care părea s-o rețină. Pe cînd o clădire bine echilibrată se îndreaptă nestingherită în sus, în această construcție sferică contradicția dintre simetria sferei și asimetria spațiului dădea o senzație de mișcare împiedicată. Folosirea unei forme complet simetrice într-un context asimetric este o sarcină delicată. Găsim o soluție elegantă în amplasarea rozetei din fațada Catedralei Notre-Dame din Paris (figura 15). Sufi-

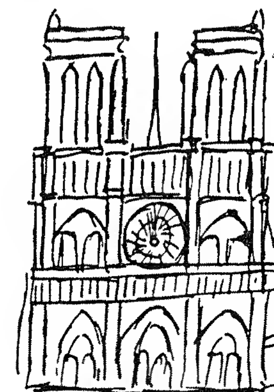


Figura 15

cient de mică pentru a evita riscul unei „porniri din loc", ea personifică, dacă putem spune astfel echilibrul elementelor verticale și orizontale ce se creează în jurul ei. Fereastra își găsește punctul de repaus undeva deasupra centrului suprafeței pătrate ce reprezintă corpul principal al fațadei.

Așa cum am arătat înainte, poate exista o discrepanță între orientarea din spațiul fizic și cea din cîmpul vizual, adică între orientarea din mediu și cea retiniană. O pardoseală în mozaic de tip roman poate înfățișa o scenă realistă, ale

cărei porţiuni de sus şi de jos se află amîndouă în planul orizontal, dar care este înconjurată de un chenar ornamental pătrat sau circular, lipsit de o asemenea asimetrie. Jackson Pollock se simţea cel mai la îndemînă atunci cînd lucra pe podea: „Mă simt mai aproape, mai înăuntrul imaginii reprezentate, căci astfel pot păşi în jurul ei, pot lucra din toate cele patru laturi şi mă pot afla literalmente *în cadrul* picturii". Această situaţie, spunea el, seamănă cu metoda folosită de pictorii indieni pe nisip din vestul Statelor Unite. O tradiţie similară poate fi întîlnită la artiştii chinezi şi japonezi. Picturile lui Pollock erau destinate expunerii pe pereţi, dar diferenţa de orientare pare să nu fi tulburat simţul lui de echilibru.

În cazul picturilor de plafon, artiştii au adoptat principii variate. Atunci cînd Andrea Mantegna a pictat pe plafonul din Camera degli Sposi a Palatului ducal de la Mantua un „oculus" realist cu imaginea cerului şi cu doamne şi copilaşi înaripaţi uitîndu-se în jos peste o balustradă, el a tratat spaţiul pictural ca o continuare directă a spaţiului fizic al încăperii. Artistul se baza pe „orientarea în mediu". Dar atunci cînd cu vreo treizeci şi cinci de ani mai tîrziu Michelangelo reprezenta Facerea lumii pe plafonul Capelei Sixtine, spaţiul scenelor sale era total independent de cel al Capitalei. Privitorul trebuie să recurgă la „orientarea retiniană"; el trebuie să coreleze partea superioară şi cea inferioară cu dimensiunile propriului său cîmp vizual, orientîndu-se în direcţia cuvenită atunci cînd se uită în sus. Şi în bisericile baroce plafonul este perforat vizual, dar pe cînd pictorii din secolul al XV-lea extindeau spaţiul fizic şi asupra celui pictural, artiştii din secolul al XVII-lea, dimpotrivă, dematerializau — s-ar putea spune — prezenţa fizică a clădirii, făcînd din ea o parte a imaginii picturale.

Dreapta şi stînga

Anizotropia spaţiului fizic ne permite să distingem uşor între bază şi vîrf, dar mai puţin uşor între stînga şi dreapta. O vioară aşezată vertical pare mai simetrică decît una culcată pe o parte. Omul şi animalul sînt făpturi suficient de bilaterale pentru a întîmpina greutăţi atunci cînd trebuie să distingă stînga de dreapta, *b* de *d*. Corballis şi Beale susţin că această reacţie simetrică este utilă biologic, sistemele nervoase concentrîndu-se asupra mişcării şi orientării într-o lume în care atacul sau răsplata pot veni, cu egală probabilitate, din ambele părţi.

Totuşi, de îndată ce omul a învăţat să utilizeze unelte acţionate mai bine cu o mînă decît cu două, asimetria în folosirea mîinilor a devenit un avantaj; iar cînd gîndirea secvenţială a început să fie înregistrată într-un sistem liniar de scriere, unul din cele două sensuri laterale a ajuns să-l domine pe celălalt. În cuvintele lui Goethe, „cu cît e mai perfectă creatura, cu atît mai diferite devin părţile ei".

Vizual, asimetria laterală se manifestă printr-o repartizare inegală a greutăţii şi printr-un vector dinamic ce duce din partea stîngă spre partea dreaptă a cîmpului vizual. Fenomenul este greu de detectat la figurile strict simetrice

(de exemplu, la faţada unei clădiri), dar este foarte marcat în pictură. Istoricul de artă Heinrich Wölfflin, subliniază că tablourile îşi schimbă aspectul şi îşi pierd înţelesul atunci cînd le privim într-o oglindă. El a sesizat că aceasta se întîmplă deoarece picturile sînt „citite" de la stînga la dreapta, succesiunea schimbîndu-se, fireşte, dacă le inversăm. Wölfflin observă că diagonala trasată din stînga jos spre dreapta sus este considerată ascendentă, cealaltă diagonală fiind privită ca descendentă. Orice obiect pictural pare mai greu în partea dreaptă a imaginii. De exemplu, dacă figura papei Sixt din *Madonna Sixtină* a lui Rafael este adusă în dreapta prin inversarea picturii, ea devine atît de grea încît întreaga compoziţie pare afectată (figura 16). Aceasta concordă cu observaţia experimentală că

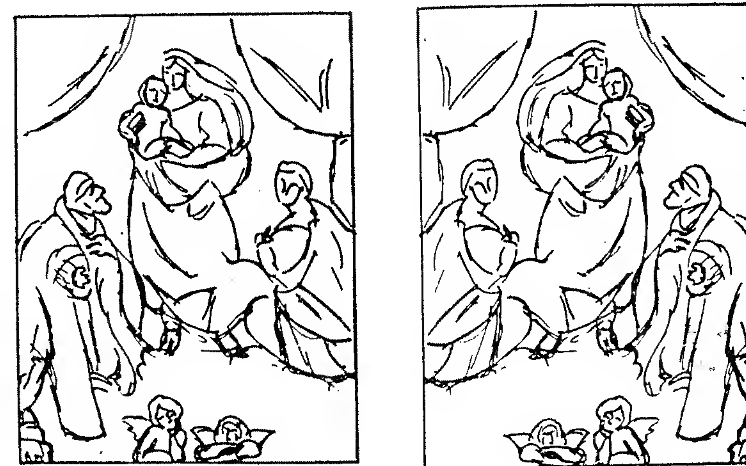


Figura 16

atunci cînd două obiecte egale sînt arătate în jumătatea stîngă şi, respectiv, dreaptă a cîmpului vizual, cel din dreapta pare mai mare. Pentru ca ele să apară egale, obiectul din stînga trebuie mărit.

Cercetarea a fost continuată de Mercedes Gaffron mai ales într-o carte ce încerca să demonstreze că gravurile lui Rembrandt îşi dezvăluie înţelesul adevărat numai atunci cînd le vedem aşa cum le-a lucrat artistul pe placă, şi nu în stampele inversate cu care ne-am obişnuit. Conform celor afirmate de Gaffron, privitorul recepteazǎ o imagine ca şi cum s-ar afla în faţa porţiunii stîngi a acesteia. El se identifică subiectiv cu stînga, şi tot ce apare aici capătă o importanţă majoră. Dacă comparăm o fotografie cu imaginea ei în oglindă, un obiect din planul prim în cadrul unei scene asimetrice pare mai apropiat pe stînga decît

pe dreapta. Iar atunci cînd la teatru se înalţă cortina, publicul este înclinat să privească mai întîi spre stînga şi să se identifice psihologic cu personajele aflate acolo. De aceea, ne spune Alexander Dean, dintre aşa-numitele sectoare ale scenei, partea stîngă (în raport cu publicul) este considerată a fi mai importantă. Într-un grup de actori, personajul situat cel mai la stînga va domina scena. Publicul se va identifica cu el şi îi va vedea pe ceilalţi, de pe poziţia lui, ca adversari.

Gaffron leagă fenomenul de predominanţa cortexului cerebral stîng, care cuprinde centrii cerebrali superiori ai vorbirii, scrisului şi cititului. Dacă această predominanţă se aplică şi centrului vizual stîng, atunci „există o deosebire în privinţa sesizării de către noi a datelor vizuale, care le favorizează pe cele percepute în cîmpul vizual drept". Vederea spre dreapta ar fi aşadar mai clară şi mai precisă, ceea ce explică de ce obiectele care apar acolo sînt mai evidente. Această asimetrie ar fi compensată printr-o atenţie sporită pentru cele ce se petrec în stînga, privirea deplasîndu-se spontan de la punctul de atenţie iniţial spre zona de vedere mai clară. Dacă această analiză este corectă, partea dreaptă se distinge prin caracterul ei mai eficient şi prin faptul că măreşte ponderea vizuală a obiectelor — poate pentru că, atunci cînd centrul atenţiei se află în stînga „cîmpului vizual", „efectul de pîrghie" sporeşte ponderea obiectelor de dreapta. Partea stîngă, la rîndul ei, este mai centrală, mai importantă şi mai accentuată datorită identificării privitorului cu ea. În *Răstignirea* lui Grünewald din altarul de la Isenheim, grupul din stînga, format din Fecioara Maria şi Evanghelist, capătă cea mai mare importanţă după figura lui Hristos, care ocupă centrul, pe cînd Ioan Botezătorul, în dreapta, este vestitorul proeminent care arată spre scenă. Dacă un actor intră din dreapta publicului, el este observat imediat, dar focarul acţiunii rămîne în stînga dacă nu se află în centru. În pantomima engleză tradiţională, crăiasa zînelor, cu care se presupune că se identifică spectatorul, intră totdeauna din stînga, în timp ce craiul diavolilor pătrunde în scenă din dreapta.

Întrucît un tablou este „citit" de la stînga la dreapta, mişcarea picturală spre dreapta se percepe ca mai uşoară, cerînd mai puţin efort. Dacă, pe de altă parte vedem un călăreţ traversînd pictura de la dreapta spre stînga, el pare să întîmpine mai multă rezistenţă, să facă un efort sporit şi, ca atare, să se deplaseze mai lent. Artiştii preferă uneori primul efect, alteori pe cel de-al doilea. Fenomenul, uşor de observat atunci cînd comparăm picturile cu reflectarea lor în oglindă, poate fi corelat cu constatările psihologului H.C. van der Meer, în sensul că „mişcările spontane ale capului se execută mai repede de la stînga spre dreapta decît invers" şi că atunci cînd subiecţilor li se cere să compare vitezele a două mişcări, una de la stînga spre dreapta iar cealaltă de la dreapta spre stînga, ei văd mişcarea spre stînga ca fiind mai rapidă. Se poate presupune că mişcarea spre stînga pare să învingă o rezistenţă mai mare; ea merge împotriva curentului în loc să meargă în sensul lui.

Trebuie să notăm că vectorul direcţional, care face compoziţiile asimetrice, are puţin de-a face cu mişcările ochiului. Din studiul mişcărilor oculare se ştie că privitorii explorează o scenă vizuală cutreierînd-o cu privirea în mod neregulat şi concentrîndu-se asupra principalelor centre de interes. Vectorul stînga-dreapta rezultă într-adevăr din această explorare, dar el nu se naşte din sensul mişcărilor oculare în sine. Nu există dovezi palpabile că această diferenţiere pe laterală ar ţine de tendinţa folosirii mai frecvente a unei mîini sau de predominanţa unui ochi. Van der Meer susţine că pregătirea şcolară poate juca un anumit rol aici: ea a constatat că persoanele cu un nivel mai scăzut de instruire sînt mai puţin înclinate decît, să zicem, studenţii să perceapă tensiunea direcţionată spre dreapta în obiectele picturale. Cercetătoarea notează, totuşi, că sensibilitatea la vectorii stînga-dreapta apare relativ brusc la vîrsta de cincisprezece ani — ciudat de tîrziu dacă deprinderea scrisului şi cititului este într-adevăr decisivă.

Echilibrul şi intelectul uman

Am văzut că ponderea se repartizează neuniform în imaginile vizuale şi că aceste imagini sînt străbătute de o săgeată exprimînd „mişcarea" de la stînga spre dreapta. Se introduce astfel un element de dezechilibru, care trebuie compensat.

De ce tind oare artiştii spre echilibru? Răspunsul dat de noi pînă acum a fost acela că prin stabilizarea raporturilor dintre diferitele forţe ale unui sistem vizual, artistul îşi clarifică exprimarea. Mergînd mai departe, realizăm că omul tinde spre echilibru în toate fazele existenţei sale fizice sau mintale şi că aceeaşi tendinţă se poate observa nu numai în totalitatea vieţii organice, dar şi în cadrul sistemelor fizice.

În fizică, principiul entropiei — cunoscut şi ca a doua lege a termodinamicii — afirmă că în orice sistem izolat, fiecare stare succesivă reprezintă o scădere ireversibilă a nivelului energiei active. Universul tinde către o stare de echilibru în care toate asimetriile de distribuţie existente să fie eliminate, şi acelaşi lucru este valabil şi pentru sistemele mai restrînse, cu condiţia ca ele să fie suficient de independente faţă de influenţele externe. După „principiul unitar" al fizicianului L.L. Whyte, care — afirmă el — stă la baza tuturor activităţilor din natură, „asimetria descreşte în sistemele izolabile". Pe aceeaşi linie, psihologii au definit motivaţia ca „acel dezechilibru al organismului care conduce la acţiune pentru redobîndirea stabilităţii". Freud, în special, interpreta „principiul plăcerii" introdus de el în sensul că fenomenele mintale sînt declanşate de tensiuni neplăcute şi că ele acţionează în sensul reducerii acestor tensiuni. Se poate spune că activitatea artistică este o componentă a procesului motivaţional atît la artist, cît şi la „consumator", ea participînd ca atare la efortul de dobîndire a echilibrului. Echilibrul realizat în aspectul vizual al picturilor şi sculpturilor, ca şi al clădirilor, mobilei şi obiectelor de ceramică este receptat de om ca reprezentînd înseşi aspiraţiile sale generale.

Dorinţa de echilibru nu este totuşi suficientă pentru a explica tendinţele de bază ale motivaţiei omeneşti în general sau ale artei în special. Am ajunge la o concepţie unilaterală şi intolerabil de statică a organismului uman dacă ne-am reprezenta acest organism ca asemănător unei ape stătătoare, în care activitatea apare doar atunci cînd o piatră tulbură liniştea plină de echilibru a suprafeţei şi care şi-ar mărgini activitatea la restabilirea acestei linişti. Freud s-a apropiat cel mai mult de acceptarea consecinţelor radicale ale acestei concepţii. El a descris instinctele funciare ale omului ca exprimînd conservatorismul a tot ce este materie vie, ca o tendinţă inerentă de a reveni la un stadiu anterior. El atribuia un rol fundamental „instinctului morţii", strădaniei de revenire la existenţa anorganică. Conform principiului freudian al economiei, omul încearcă în permanenţă să cheltuiască cît mai puţină energie. Omul este leneş prin natura sa.

Dar este el oare? O fiinţă omenească care se bucură de sănătate fizică şi mintală se realizează nu prin inactivitate, ci prin activitate, mişcare, schimbare, creştere, progres, producţie, creaţie, explorare. Nu există nici un temei pentru ideea stranie că viaţa ar consta din încercări de a-şi pune capăt cît mai curînd cu putinţă. În realitate, principala caracteristică a organismului viu este, desigur, aceea că el reprezintă o anomalie a naturii, purtînd o luptă anevoioasă contra legii universale a entropiei, luptă în cursul căreia absoarbe mereu noi forţe din mediul înconjurător.

Aceasta nu înseamnă că negăm importanţa echilibrului. Echilibrul rămîne ţelul final al oricărei dorinţe de realizat, al oricărei sarcini de îndeplinit, al oricărei probleme de rezolvat. Dar cursa nu se aleargă doar pentru clipa victoriei. Voi avea prilejul mai jos, în capitolul consacrat *Dinamicii*, să mă ocup de principiul contrar, al activităţii. Numai examinînd interacţiunea dintre forţa vitală, plină de energie, şi tendinţa către echilibru vom putea avea o mai bună înţelegere a dinamicii ce impulsionează mintea omenească şi se reflectă în realizările ei.

Doamna Cézanne pe un scaun galben

Reiese din cele de mai sus că artistul ar interpreta foarte unilateral experienţa umană dacă ar permite echilibrului şi armoniei să-i monopolizeze opera. El poate numai să le folosească în strădania sa de a da formă unei teme semnificative. *Înţelesul operei se naşte din interacţiunea forţelor de activare şi forţelor de echilibrare.*

Portretul soţiei lui Cézanne pe un scaun galben (figura 17) a fost pictat de artist în anii 1888—1890. Privitorul este imediat izbit de îmbinarea unui calm exterior cu o puternică activitate potenţială. Figura în repaus este încărcată cu energie, care acţionează în direcţia privirilor ei. Corpul este stabil şi bine fixat, dar totodată uşor de parcă s-ar găsi suspendat în spaţiu. El se înalţă şi totuşi se odihneşte. Această subtilă combinaţie de vigoare şi seninătate, de tărie



Figura 17
PAUL CÉZANNE, Doamna Cézanne pe un scaun galben, *1888—1890, Art Institute, Chicago.*

și libertate imaterială, poate fi definită ca acea configurație specifică de forțe care reprezintă tema lucrării. Cum se obține acest efect?

Tabloul are un format alungit pe verticală, proporția fiind de aproximativ 5 : 4. Se subliniază astfel verticalitatea figurii, a scaunului, a capului. Scaunul este ceva mai îngust decît cadrul, iar figura este mai îngustă decît scaunul. Aceasta creează o scară de îngustime tot mai pronunțată, orientată spre înainte, de la fundal, peste scaun, către figura din primul plan. În mod corespunzător, o scară de strălucire crescîndă pornește de la dunga închisă de pe perete, trecînd prin scaun și prin figură, pînă la față și la mîini, care sînt colorate deschis și reprezintă cele două puncte focale ale compoziției. Concomitent, umerii și brațele formează un oval în jurul secțiunii mediane a picturii, un nucleu central de stabilitate ce contracarcază configurația de dreptunghiuri și se repetă pe o scară mai mică la cap (figura 18).

Dunga de culoare închisă de pe perete împarte fundalul în două dreptunghiuri orizontale. Ambele sînt mai alungite decît cadrul, dreptunghiul inferior avînd proporția de 3 : 2, iar cel superior de 2 : 1. Rezultă că aceste dreptunghiuri subliniază mai viguros orizontala decît o face cadrul în cazul verticalei. Deși dreptunghiurile oferă un contrapunct la verticală, ele de asemenea accentuează mișcarea ascendentă a ansamblului prin aceea că pe verticală dreptunghiul inferior este mai înalt decît cel superior. După Denmann Ross, ochiul se mișcă în sensul micșorării intervalelor, adică, în tabloul nostru, în sus.

Cele trei planuri principale ale picturii — peretele, scaunul și figura — se suprapun într-o mișcare orientată dinspre extrema stîngă spre dreapta. Această mișcare laterală către dreapta este contracarată de amplasarea scaunului, cea mai mare porțiune a căruia se află în jumătatea stîngă a tabloului, creînd astfel o mișcare încetinitoare în sens contrar. Pe de altă parte, mișcarea dominantă spre dreapta este subliniată de amplasarea asimetrică a figurii în raport cu scaunul: figura împinge înainte, ocupînd mai ales partea dreaptă a scaunului. Mai mult, figura însăși nu este perfect simetrică, partea stîngă fiind puțin mai mare și subliniind astfel încă o dată tendința de deplasare spre dreapta.

Figura și scaunul sînt înclinate cu aproximativ același unghi față de cadru. Scaunul totuși își are pivotul la baza picturii și, ca atare, se apleacă spre stînga, pe cînd pivotul figurii este capul, ceea ce face ca ea să se încline spre dreapta. Capul este solid ancorat pe verticala centrală. Celălalt punct focal al compoziției, mîinile, este împins ușor înainte într-o atitudine de activitate potențială. Un alt contrapuct secundar îmbogățește și mai mult tema: capul, deși în repaus, conține o activitate clar orientată în privirea atentă și în asimetria dinamică a semiprofilului. Mîinile, deși întinse înainte, se neutralizează reciproc, fiind prinse una într-alta.

Înălțarea degajată a capului este stăvilită nu numai de poziția lui centrală, dar și de apropierea față de limita cadrului. El se înalță atît de mult încît ajunge la o nouă bază. Tot așa cum scara muzicală pornește de la o anumită tonică

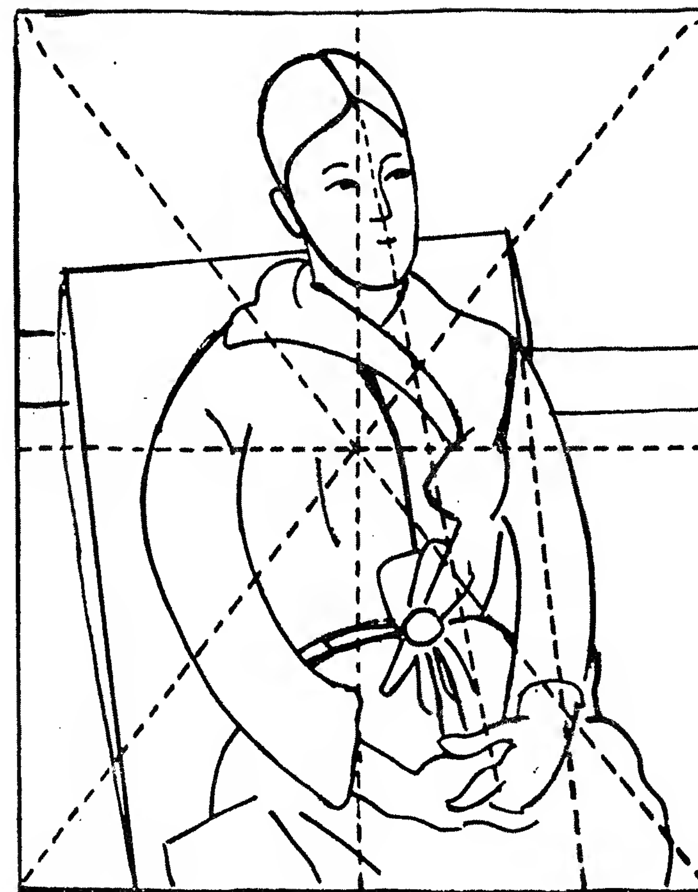


Figura 18

și atinge, la octavă, o nouă bază, figura pornește de la baza cadrului, găsindu-și un nou repaus la marginea superioară. (Există așadar o asemănare între structura scării muzicale și compoziția încadrată. Ambele combină două principii structurale: o creștere gradată a intensității odată cu înălțarea de la bază spre vîrf și simetria acestor două elemente limitative, care în final transformă înălțarea de la bază într-o cădere ascendentă spre o bază nouă. Ieșirea dintr-o stare de repaus se dovedește a fi imaginea reflectată a revenirii într-o stare de repaus.)

Dacă această analiză a tabloului lui Cézanne este corectă, ea ne sugerează nu numai bogăția relațiilor dinamice din lucrare, ci și modul cum aceste relații realizează echilibrul specific de repaus și activitate în care sesizăm tema sau

conţinutul picturii. Înţelegerea felului cum această configuraţie de forţe vizuale reflectă conţinutul este utilă atunci cînd încercăm să apreciem valoarea artistică a tabloului.

Se cuvine să adaug două observaţii cu caracter general. Mai întîi, subiectul picturii este o parte integrantă a concepţiei structurale. Formele îşi joacă rolul lor compoziţional specific numai pentru că noi le recunoaştem ca fiind cap, corp, mîini sau scaun. Faptul că în cap se află mintea este cel puţin la fel de important ca forma, culoarea sau amplasarea lui. Ca imagine abstractă, elementele formale ale picturii ar trebui să fie total diferite pentru a reda un înţeles similar. Experienţa privitorului despre ce înseamnă o femeie de vîrstă mijlocie care stă pe un scaun contribuie masiv la realizarea sensului mai profund al lucrării.

În al doilea rînd, se va observa că de regulă compoziţia se bazează pe ponderi şi contraponderi, adică pe numeroase elemente ce se contrabalansează. Aceste forţe antagonice nu sînt însă în contradicţie sau în conflict. Ele nu creează ambiguitate. Ambiguitatea stînjeneşte comunicarea artistică, deoarece ea îl face pe privitor să ezite între două sau mai multe afirmaţii care nu alcătuiesc un tot. De regulă, contrapunctul pictural este ierarhic, în sensul că el opune o forţă dominantă uneia subordonate. Fiecare relaţie este, în sine, neechilibrată, dar împreună, relaţiile se echilibrează reciproc în structura întregii lucrări.

2 FIGURA

Văd un obiect. Văd lumea din jurul meu. Ce implică aceste afirmaţii? În viaţa cotidiană văzul este mai ales un mijloc de orientare practică, de constatare, cu ochii proprii, a faptului că un anumit lucru se află într-un anumit loc şi că el execută o anumită acţiune. Aceasta înseamnă o identificare în sensul ei minim. Un om care intră noaptea în dormitorul său poate să perceapă o pată de culoare închisă pe perna albă şi astfel să „vadă" că soţia lui se află în locul obişnuit. În condiţii mai bune de iluminare el vede mai mult, dar în principiu orientarea într-un cadru familiar nu cere decît un minimum de indicii. Persoanele suferind de agnozie vizuală în urma unor leziuni cerebrale pot pierde capacitatea de a recunoaşte imediat chiar şi figuri esenţiale ca triunghiurile sau cercurile. Ele pot totuşi avea o slujbă şi se pot descurca în viaţa de fiecare zi. Cum procedează asemenea persoane pe stradă? „Pe trotuar toate obiectele sînt subţiri — aceştia sînt oameni; în mijlocul străzii totul este foarte zgomotos, masiv, înalt — acestea sînt maşini, autobuze." Multă lume îşi foloseşte simţul vizual intact fără mai mult folos într-o mare parte a zilei.

Vederea ca explorare activă

Evident, a vedea poate însemna mai mult decît atîta. Ce implică văzul? Se cunoaşte bine descrierea procesului optic, aşa cum ne-o dau fizicienii. Lumina este emisă sau reflectată de obiectele din mediul ambiant. Lentilele din ochi proiectează imaginile acestor obiecte pe retină, care transmite mesajul la creier. Dar ce se poate spune despre experienţa psihologică respectivă? Sîntem tentaţi să recurgem la analogii cu fenomenele fiziologice. Imaginea optică de pe retină stimulează vreo 130 milioane de receptori microscopici, fiecare dintre aceştia reacţionînd la lungimea de undă şi intensitatea luminii primite. Mulţi dintre aceşti receptori nu funcţionează independent. Prin conexiuni neurale se stabilesc grupuri de receptori. Se ştie astfel, cel puţin în cazul ochilor anumitor animale că, asemenea grupuri de receptori retinieni reacţionează colectiv la anumite mişcări, contururi, tipuri de obiecte. Dar chiar şi astfel, sînt necesare anumite principii ordonatoare care să transforme infinitatea de stimuli individuali în obiectele pe care le vedem.

Din această descriere a mecanismelor fiziologice, am putea fi tentaţi să deducem că procesele corelate de percepţie a figurii sînt aproape integral pasive şi că ele se desfăşoară în mod liniar de la înregistrarea elementelor celor mai mici spre alcătuirea unităţilor mai mari. Ambele presupuneri sînt eronate. Mai întîi, lumea imaginilor nu se imprimă pur şi simplu pe un organ sensibil fidel. Mai degrabă, privind la un obiect, noi „căutăm să-l atingem". Mişcăm un fel de deget invizibil prin spaţiul înconjurător, ne ducem în locuri îndepărtate, unde se află obiectele, pe care le pipăim, le prindem, cercetăm suprafaţa lor, le urmărim conturul, le explorăm textura. Percepţia formelor este un proces eminamente activ.

Impresionaţi de această experienţă, gînditorii antici au descris realizarea fizică a vederii tocmai în acest mod. Bunăoară, Platon ne spune în *Timeu* că acel foc domol care încălzeşte corpul omenesc iese afară prin ochi într-un şuvoi dens de lumină. Astfel se creează o punte tangibilă între privitor şi lucrul privit, punte peste care circulă spre ochi şi, prin ei, spre suflet, impulsurile luminoase ce emană de la obiect. Optica primitivă este depăşită acum, dar experienţa din care s-a născut rămîne vie şi mai poate încă apărea în descrierile poetice. T. S. Eliot, de pildă, a scris: „Şi raza de privire nevăzută străbătu spaţiul, căci trandafirii arătau ca florile ce sînt privite".

Sesizarea elementelor esenţiale

Dacă văzul este o sesizare activă, ce sesizează el? Toată infinitatea de elemente informaţionale? Sau numai o parte din ele? Dacă privitorul cercetează atent un obiect, el va constata că ochii lui sînt bine dotaţi pentru a vedea detaliile foarte mici. Şi totuşi percepţia vizuală nu se obţine cu fidelitatea mecanică a aparatului fotografic care înregistrează totul imparţial: întregul set de mici elemente ale figurii şi culorii ce constituie ochii şi gura persoanei care pozează, ca şi colţul telefonului ce apare întîmplător în spatele figurii. Ce vedem atunci cînd vedem?

A vedea înseamnă a sesiza unele trăsături marcante ale obiectelor — albastrul cerului, curba unui gît de lebădă, dreptunghiularitatea cărţii, luciul unei bucăţi de metal, liniaritatea unei ţigarete. Cîteva linii şi puncte sînt imediat acceptate ca „o faţă" nu numai de cei crescuţi în cultura occidentală, care pot fi suspectaţi că s-au înţeles între ei în privinţa acestui „limbaj al semnelor", dar şi de copiii mici, de primitivi şi de animale. Köhler îşi înspăimînta cimpanzeii arătîndu-le „jucării împăiate extrem de primitive" cu nasturi negri în chip de ochi. Un caricaturist abil poate crea portretul foarte expresiv al unei persoane din cîteva linii bine trasate. Identificăm un prieten la mare distanţă doar după cele mai elementare proporţii sau mişcări.

Cîteva trăsături importante nu numai că determină identitatea obiectului perceput, dar îl fac să apară ca o imagine completă, integrată. Aceasta se aplică atît imaginii obiectului în întregime, cît şi oricărei porţiuni specifice care atrage atenţia noastră. Un chip omenesc, la fel ca întregul corp, este perceput ca o configuraţie generală de componente esenţiale — ochi, nas, gură — la care se pot adăuga diferite detalii. Iar dacă ne concentrăm asupra ochiului unei persoane, şi acel ochi va fi perceput ca o imagine integrală: irisul circular avînd în centru pupila întunecată, cu cadrul oval, ciliat al pleoapelor împrejur.

În nici un caz nu vreau să afirm că simţul vederii neglijează detaliile. Dimpotrivă, chiar şi copiii mici observă uşoarele modificări ce survin în aspectul lucrurilor pe care le cunosc. Micile schimbări de tensiune musculară sau de coloraţie a pielii care fac ca o faţă să pară obosită ori îngrijorată se observă imediat. Privitorul poate totuşi să fie incapabil a determina cu precizie ce a provocat schimbarea aspectului general, deoarece semnele indicatoare se armonizează perfect într-un cadru integrat. Atunci cînd obiectului observat îi lipseşte această integritate, atunci cînd el este văzut ca un conglomerat de părţi, detaliile îşi pierd înţelesul şi întregul ajunge de nerecunoscut. Acesta este adesea cazul instantaneelor în care nu există un complex de figuri evidente care să organizeze masa de nuanţe vagi şi complexe. Antropologii au fost surprinşi constatînd că în comunităţile neobişnuite cu fotografia, oamenilor le este greu să identifice corpuri omeneşti într-un tip de imagini care ne par atît de „realiste" doar pentru că noi am învăţat să descifrăm figurile lor nefireşti.

Concepte perceptuale

Există temeiuri să considerăm că în dezvoltarea organică percepţia începe cu sesizarea celor mai evidente trăsături structurale. De pildă, copii de doi ani şi cimpanzei care învăţaseră că dintre două cutii ce li se prezentau cea cu un triunghi avînd o anumită figură şi mărime conţinea totdeauna lucruri bune de mîncat aplicau cu uşurinţă această obişnuinţă unor triunghiuri cu aspect foarte diferit. Triunghiurile puteau fi mai mici sau mai mari, sau puteau fi răsturnate. Un triunghi negru pe fond alb poate fi înlocuit cu un triunghi alb pe fond negru, sau un triunghi conturat cu unul compact. Aceste schimbări nu par să stînjenească recunoaşterea. Rezultate asemănătoare s-au obţinut şi cu şobolani. Lashley afirmă că transpuneri simple de acest fel „sînt universale de la insecte pînă la primate".

Procesul perceptual dezvăluit de acest tip de comportament este încă desemnat de psihologi prin termenul de „generalizare". Acest termen este rămăşiţa unui demers teoretic infirmat de înseşi experimentele în care a fost folosit. Se presupunea că percepţia începe cu înregistrarea cazurilor individuale ale căror proprietăţi comune puteau fi sesizate numai de fiinţe capabile să formeze concepte pe cale intelectuală. Astfel se considera că asemănarea unor triunghiuri diferite ca mărime, dispunere şi culoare nu poate fi descoperită decît de observatori al căror creier este destul de evoluat pentru a extrage conceptul general al triunghiularităţii dintr-o gamă de observaţii individuale. Faptul că acest lucru poate fi îndeplinit fără greutate de copii mici şi de animale, care nu sînt familiarizaţi cu abstractizarea logică, a venit ca o surpriză greu de explicat.

Datele experimentale impuneau o cotitură radicală în teoria percepției. Nu mai părea posibil să se admită că văzul se dezvoltă de la particular spre general. Dimpotrivă, a devenit limpede că trăsăturile structurale generale constituie datele primare ale percepției, astfel încît triunghiularitatea nu este un produs tîrziu al abstractizării intelectuale, ci o experiență directă și mai elementară decît înregistrarea detaliului individual. Copilul mic vede „caninitatea" înainte de a putea distinge un cîine de alt cîine. Voi arăta imediat că această descoperire psihologică are o importanță decisivă în înțelegerea formei artistice.

Noua teorie ridică o problemă specială. Este clar că trăsăturile structurale generale care se presupune că ar alcătui perceptul nu sînt furnizate explicit de nici o configurație anumită de stimuli. Dacă, bunăoară, un cap omenesc — sau un număr de capete — este văzut ca rotund, această rotunjime nu face parte din stimul. Fiecare cap își are propriul său contur complex, care se apropie de rotunjime. Dacă această rotunjime nu este doar „distilată" intelectual, ci realmente văzută, cum se integrează ea în percept? Un răspuns plauzibil este acela că configurația de stimuli participă la procesul perceptual doar în sensul că ea trezește în creier o anumită configurație de categorii senzoriale generale. Această configurație „reprezintă" stimularea, cam la fel cum într-o descriere științifică o rețea de concepte generale „reprezintă" fenomenul observat. Tot așa cum însăși natura conceptelor științifice exclude posibilitatea ca ele să cuprindă vreodată fenomenul „însuși", perceptele nu pot conține, nici total și nici parțial, materialul stimulator „însuși". Omul de știință se poate „apropia" de un măr doar pînă la a-i măsura greutatea, mărimea, figura, poziția, gustul. Perceptul se poate „apropia" de stimulul măr doar pînă la a-l reprezenta printr-o configurație specifică de asemenea calități senzoriale generale ca rotunjimea, masivitatea, gustul de fruct, culoarea verde.

Atît timp cît privim o figură simplă regulată — un pătrat, să zicem — această activitate formativă a percepției nu este sesizabilă. Calitatea de pătrat pare a fi literalmente dată prin stimul. Dar dacă părăsim lumea figurilor bine definite, create de om, și privim un peisaj real, ce vedem oare? Poate o îngrămădire relativ haotică de arbori și tufăriș. Unele trunchiuri și ramuri pot indica anumite direcții, care să atragă ochiul, iar ansamblul unui copac sau a unui tufiș are adesea forma relativ ușor detectabilă a unei sfere sau a unui con. S-ar putea de asemenea să receptăm o textură generală de frunziș verde, dar există multe elemente în peisaj pe care ochii sînt pur și simplu incapabili să le sesizeze. Numai în măsura în care această panoramă confuză poate fi văzută ca un complex de direcții precise, de mărimi, figuri geometrice, culori sau texturi putem spune că ea este într-adevăr percepută.

Dacă cele de mai sus sînt valabile, sîntem obligați să admitem că percepția rezidă în formarea unor „concepte perceptuale". După normele obișnuite termenul nu este prea comod, căci se presupune că simțurile se limitează la aria concretului, pe cînd conceptele sînt legate de abstract. Procesul vederii, așa cum a fost descris mai sus, pare totuși să satisfacă condițiile formării de concepte. Vederea abordează materia primă a experienței, creînd o configurație corespunzătoare de forme generale, care se aplică nu numai cazului individual în speță, ci și unui număr indefinit de alte cazuri asemănătoare.

Nu vreau nicidecum să sugerez, prin folosirea cuvîntului „concept", că percepția ar fi o operație intelectuală. Procesele în chestiune trebuie înțelese ca avînd loc în sectorul vizual al sistemului nervos. Dar termenul de concept este menit să evoce asemănarea izbitoare dintre activitățile elementare ale simțurilor și cele superioare reprezentate de gîndire sau raționament. Această asemănare este atît de mare încît mulți psihologi au atribuit realizările simțurilor sprijinului secret pe care, chipurile, acestea l-ar primi de la intelect. Acești psihologi vorbeau de concluzii sau evaluări inconștiente, deoarece presupuneau că percepția în sine nu poate face altceva decît să înregistreze mecanic influențele lumii exterioare. Se pare acum că aceleași mecanisme acționează la nivel perceptual cît și intelectual, astfel că pentru a descrie activitatea simțurilor ne trebuie termeni ca judecată, concept, logică, abstracțiune, concluzie și evaluare.

Tendințele recente din gîndirea psihologică ne îndeamnă să numim văzul o activitate creatoare a minții omenești. Percepția realizează la nivelul senzorial ceea ce pe tărîmul gîndirii se numește înțelegere. Văzul fiecăruia dintre noi anticipează în chip modest capacitatea pe drept admirată a artistului de a crea imagini care interpretează corect experiența cu ajutorul formei organizate. Văzul este înțelegere.

Ce este figura?

Forma fizică a unui obiect este determinată de limitele acestuia — marginea dreptunghiulară a unei coli de hîrtie, sau cele două suprafețe care constituie fața și baza unui con. Alte aspecte spațiale nu sînt în general considerate a fi proprietăți ale figurii fizice — dacă obiectul este plasat pe o latură sau cu vîrful în jos, ori dacă împrejur se află alt obiect. Figura perceptuală, pe de altă parte, se poate schimba apreciabil atunci cînd se modifică orientarea ei spațială sau mediul ambiant. Figurile vizuale se influențează reciproc. Mai mult, vom vedea mai departe (fig. 72) că figura unui obiect este determinată nu numai de limitele acestuia; scheletul de forțe vizuale generat de limite poate, la rîndul său, influența modul în care vedem aceste limite.

Figura perceptuală este rodul interacțiunii dintre un obiect fizic, lumina ce acționează ca transmițător de informații și condițiile existente în sistemul nervos al privitorului. Lumina nu traversează obiectele, cu excepția celor pe care le numim translucide sau transparente. Aceasta înseamnă că ochiul primește informații numai despre figurile exterioare, nu și despre cele interioare. Lumina se propagă în linie dreaptă, și ca atare proiecțiile formate pe retină corespund numai acelei părți din suprafața exterioară care se leagă de ochi prin linii drepte. O navă arată altfel privită din față decît dintr-o parte.

Figura unui obiect pe care îl vedem nu depinde totuşi numai de proiecţia ei pe retină. În termeni precişi, imaginea este determinată de totalitatea experienţelor vizuale pe care le-am avut cu obiectul respectiv, sau cu acel tip de obiect, în timpul vieţii noastre. Dacă, de exemplu, ni se arată un pepene, despre care ştim că e doar o rămăşiţă găunoasă, o jumătate din coajă fiind invizibilă, el poate părea total diferit de un pepene întreg care, la suprafaţă, nu prezintă o imagine identică. O maşină despre care ştim că n-are motor poate într-adevăr părea diferită de una despre care ştim că are.

Tot astfel, dacă cineva redă o imagine a unui lucru pe care a avut prilejul să-l cunoască, persoana respectivă poate alege acea porţiune a figurii pe care vrea să o cuprindă. Stilul apusean de pictură, creat de Renaştere, a limitat figura la ceea ce se poate vedea dintr-un punct de observaţie fix. Egiptenii, indienii americani şi cubiştii ignoră această restricţie. Copiii desenează fătul în pîntecele mamei, aborigenii australieni includ măruntaiele în imaginea unui cangur, iar un sculptor orb ar putea scobi cavităţile oculare într-un cap de argilă, pentru a introduce apoi globi sferici în ele. Rezultă de asemenea din cele afirmate că se pot omite delimitările unui obiect, desenîndu-se totuşi o imagine recognoscibilă a acestuia (figura 19). Atunci cînd o persoană întreabă cum



Figura 19

se prezintă o scară în spirală o descrie trasînd cu degetul o spirală ascendentă, ea nu ne dă conturul, ci axa caracteristică principală, de fapt inexistentă în obiect. Astfel obiectul este înfăţişat prin acele trăsături spaţiale ce sînt considerate esenţiale.

Influenţa trecutului

Fiecare experienţă vizuală este inclusă într-un context spaţial şi temporal. La fel cum aspectul obiectului e influenţat de cel al lucrurilor din jur în spaţiu, tot astfel el este influenţat de imaginile ce îl precedă în timp. Dar recunoaşterea acestor influenţe nu înseamnă că tot ceea ce înconjoară un obiect îi schimbă automat figura şi culoarea sau, ca să împingem raţionamentul pînă la extrem, că aspectul unui obiect este doar produsul tuturor influenţelor exercitate asupra lui. Un asemenea demers aplicat relaţiilor spaţiale ar fi în mod evident absurd,

şi totuşi el a fost frecvent folosit pentru relaţiile temporale. Ceea ce o persoană vede acum, ni se spune, este pur şi simplu rodul celor văzute de ea în trecut. Dacă acum percep cele patru puncte din fig. 26 ca fiind un pătrat, aceasta se întîmplă doar pentru că eu am văzut multe pătrate în trecut.

Relaţiile figurale dintre prezent şi trecut trebuie abordate într-un mod mai puţin simplist. Pe de o parte, nu putem continua să punem totul în sarcina trecutului fără a admite că trebuie să fi existat cîndva un început. Gaetano Kanizsa se exprimă astfel: „Ne-am putut obişnui cu lucrurile din mediul nostru tocmai pentru că ele s-au constituit pentru noi prin forţe de organizare perceptuală acţionînd anterior experienţei şi independent de ea, permiţîndu-ne astfel să le cunoaştem". Pe de altă parte, interacţiunea dintre figura obiectului actual şi cea a lucrurilor văzute în trecut nu este automată şi omniprezentă, ci depinde de faptul dacă se percepe o relaţie între ele. De pildă, figura 20 *d*, luată în sine, pare a fi un triunghi lipit de o linie verticală. Dar în tovărăşia fig. 20 *a*, *b*, şi *c*, ea va fi văzută probabil ca reprezentînd colţul unui pătrat ce se află pe

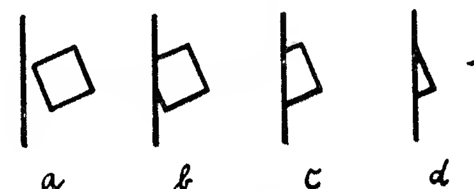


Figura 20

punctul de a dispărea după zid. Efectul acesta este determinat de contextul spaţial, ca în fig. 20, sau, chiar şi mai intens, de contextul temporal, bunăoară atunci cînd *a*, *b*, *c*, şi *d* se succed ca faze într-un film de animaţie. Efectul se produce pentru că ele sînt legate laolaltă printr-o asemănare structurală suficient de marcată. Tot astfel, fig. 21 îşi poate schimba brusc forma dacă ni se



Figura 21

spune că ea reprezintă o girafă trecînd prin fața unei ferestre. Aici, descrierea verbală evocă o amintire vizuală care seamănă suficient cu desenul pentru a stabili un contact cu el. Într-un experiment familiar tuturor studenților în psihologie, se demonstrează că percepția și reproducerea figurilor ambigue este influențată de comunicările verbale. De pildă, figura 22 *a* a fost reprodusă ca 22 *b* atunci cînd subiectului i s-a spus că pe ecran va apărea pentru scurt timp o

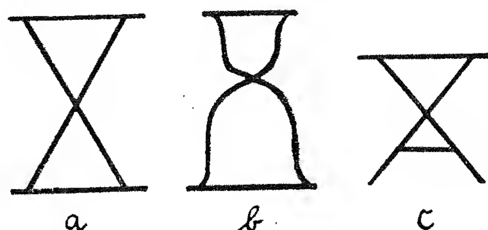


Figura 22

clepsidră, pe cînd *c* a rezultat atunci cînd subiectul se aștepta să vadă o masă. Astfel de experimente nu dovedesc că cele văzute de noi sînt determinate integral de ceea ce am văzut mai înainte și, cu atît mai puțin, că asemenea determinări ar fi provocate de limbaj. Ele arată însă că amintirea vizuală a obiectelor familiare poate influența figura pe care o percepem și că ea o poate face să ne apară în ipostaze foarte diferite dacă structura respectivă permite aceasta. Majoritatea configurațiilor de stimuli sînt ambigue într-un fel sau altul. Figura 22 *a* poate fi interpretată în moduri diferite deoarece ea oferă un interval de opțiune în limitele căruia experiența trecutului și anticiparea pot determina dacă vedem o clepsidră sau o masă. Dar nici o influență a trecutului nu ne poate face să vedem în figura 22 *a* o girafă.

Alte experimente au arătat că și atunci cînd o anumită imagine este prezentată observatorilor de sute de ori, ea poate totuși să rămînă invizibilă dacă apare într-un context nou. De pildă, după ce figura 23 *a* a fost asimilată deplin,

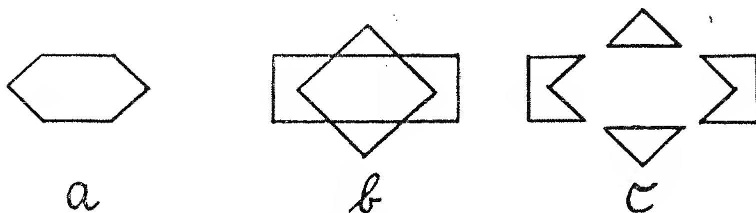


Figura 23

b încă mai apare spontan ca un dreptunghi și un pătrat, nu ca familiarul hexagon înconjurat de alte figuri pe care îl vedem în *c*. Este de asemenea improbabil că privitorul va vedea spontan familiara cifră 4 în imaginea din figura 24.

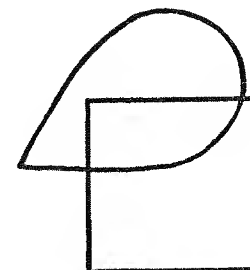


Figura 24

În astfel de cazuri camuflarea se obține prin suprimarea unor relații vechi și introducerea altora noi, prin schimbarea unghiurilor în intersecții și prin manipularea corespondențelor, axelor structurale și simetriilor. Nici chiar o supradoză de experiență trecută nu ne poate feri de asemenea trucuri. Desigur, pătratele și dreptunghiurile ne sînt tot atît de familiare ca hexagonul sau ca cifra 4. Important e însă care structuri sînt favorizate de configurația dată.

Influența memoriei crește atunci cînd un puternic impuls îl face pe privitor să dorească să vadă obiecte cu anumite proprietăți perceptuale. Gombrich spune: „Cu cît este mai mare însemnătatea biologică a unui obiect pentru noi, cu atît vom fi mai pregătiți să-l recunoaștem, și cu atît mai tolerante vor fi deci normele noastre de corespondență formală". Tînărul care își așteaptă prietena într-un colț de stradă o va vedea în aproape toate femeile care se apropie, iar această tiranie a amintirii vizuale va crește pe măsură ce trece timpul. Psihanalistul descoperă organe genitale în toate operele de artă. Presiunea pe care necesitățile o exercită asupra percepției este exploatată de psihologi în cadrul testului Rorschach. Ambiguitatea structurală a petelor de cerneală folosite în acest test permite o mare gamă de interpretări, astfel încît subiectul o va alege probabil spontan pe cea care concordă cu propria sa stare sufletească.

Cum vedem figura?

Cum pot fi descrise trăsăturile spațiale care reprezintă figura? Modul cel mai exact pare a fi acela de a determina poziția tuturor punctelor ce alcătuiesc aceste trăsături. În tratatul său *Della Statua* (Despre statuie), Leon Battista Alberti recomanda călduros sculptorilor din vremea Renașterii procedeul ilustrat în fig. 25. Folosind rigla, raportorul și firul cu plumb, putem descrie prin

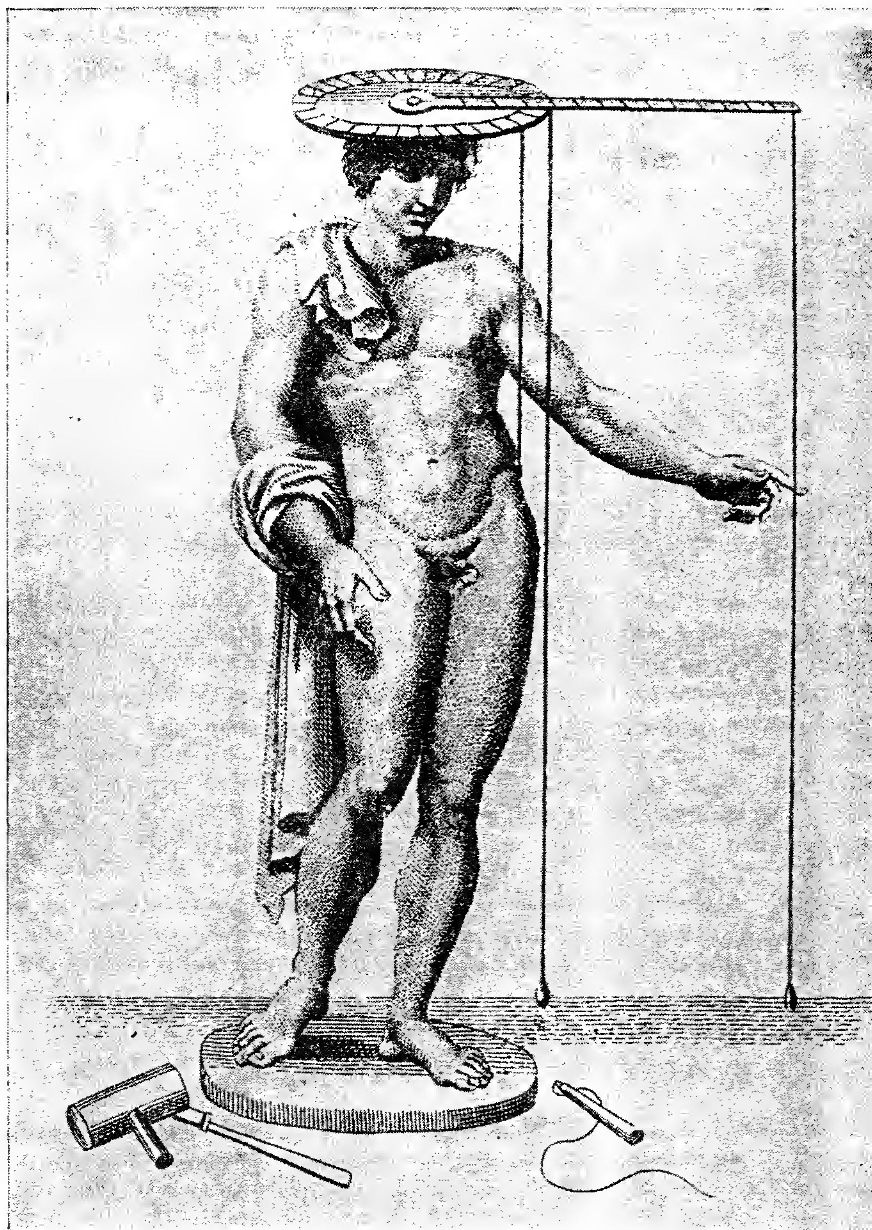


Figura 25

unghiuri şi distanţe orice punct al unei statui. Cu un număr suficient de asemenea măsurători, putem face o copie a statuii. Sau, cum spune Alberti, o jumătate din statuie poate fi sculptată în insula Paros, iar cealaltă jumătate în Munţii Carrara, şi cele două părţi se vor îmbina perfect. Caracteristica acestei metode este că ea permite reproducerea unui obiect individual, dar că rezultatul apare ca o surpriză. Natura figurii respective nu poate fi în nici un fel dedusă din măsurători, care trebuie aplicate înainte de a se cunoaşte rezultatul.

Procedeul este foarte asemănător celui practicat în geometria analitică, atunci cînd, pentru a se determina forma unei figuri, punctele ce alcătuiesc figura sînt definite în spaţiu prin distanţa dintre ele şi o pereche de coordonate carteziene x (orizontala) şi y (verticala). Şi în acest caz un număr suficient de măsurători va permite construirea figurii. Ori de cîte ori va putea, totuşi, geometrul va trece dincolo de simpla acumulare a unor date neesenţiale. El va încerca să găsească o formulă indicînd poziţia oricărui punct din figură, adică va căuta o lege generală a construcţiei. De exemplu, ecuaţia pentru un cerc de rază r este:

$$(x-a)^2+(y-b)^2=r^2$$

dacă centrul cercului se află la distanţa a de axa y şi la distanţa b de axa x. Dar chiar şi o formulă de acest fel nu face mult mai mult decît să rezume amplasarea unui număr infinit de puncte, care întîmplător alcătuiesc un cerc. Ea nu ne spune prea multe despre natura figurii ce rezultă.

Cum reuşeşte simţul vizual să sesizeze figura? Nici o persoană cu un sistem nervos sănătos nu percepe figura alcătuind-o prin receptarea părţilor ei. Agnozia vizuală, la care m-am referit mai sus, este o incapacitate patologică de a percepe o imagine ca întreg. Bolnavul poate urmări un contur prin mişcarea capului sau a degetului, conchizînd apoi din suma explorărilor sale că întregul trebuie să fie, bunăoară, un triunghi. Dar el este incapabil să vadă triunghiul. El se află în situaţia turistului care, reconstituind drumul său sinuos prin labirintul unui oraş străin, conchide că a mers mai mult sau mai puţin în cerc.

Simţul vizual normal nu acţionează astfel. De cele mai multe ori el sesizează figura imediat. El receptează o imagine generală. Dar cum se determină această imagine? Ce generează figura care apare în mintea noastră atunci cînd stimulul proiectat pe retină întîlneşte sistemul nervos ce prelucrează această proiecţie? Cînd privim o imagine simplă în contur se pare că nu există nici o problemă, că n-avem prea mult de ales. Şi totuşi, de ce tindem să vedem cele patru puncte din fig. 26 ca reprezentînd un pătrat similar celui din 27 *a*, dar nu ca un carou sau ca o faţă în profil (27 *b*, *c*), deşi aceste două forme conţin şi ele punctele respective? Dacă adăugăm alte patru puncte figurii 26, pătratul dispare din imaginea devenită acum octogonală sau chiar circulară (fig. 28). În centrul crucilor din fig. 29 apar cercuri (sau, pentru unii observatori, pătrate) albe, chiar dacă nu există nici un fel de contur circular sau pătrat. De ce cercuri sau pătrate şi nu vreo altă figură?

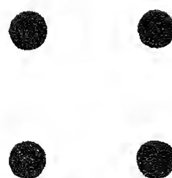


Figura 26

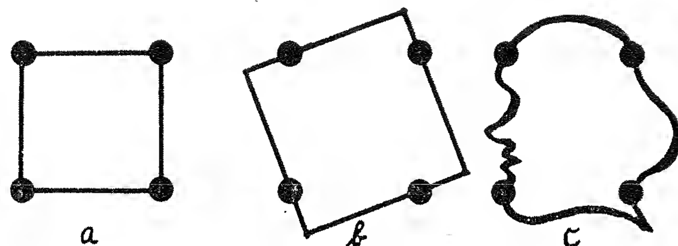


Figura 27

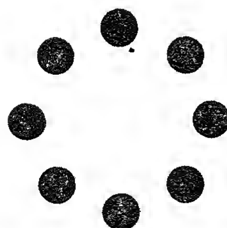


Figura 28



Figura 29

Fenomenele de acest tip îşi găsesc explicaţia în ceea ce psihologii gestaltişti definesc ca legea fundamentală a percepţiei vizuale: *Orice configuraţie de stimuli tinde să fie văzută astfel încît structura rezultantă să fie cît mai simplă posibil în condiţiile date.*

Simplitatea

Ce înţelegem prin simplitate? Mai întîi, ea poate fi descrisă ca reprezentînd experienţa subiectivă şi judecata unui privitor care înţelege fără dificultate ceea ce i se înfăţişează. Cele spuse de Spinoza în legătură cu ordinea se pot aplica şi simplităţii. Conform unui pasaj din *Etica* sa, sîntem convinşi că există o ordine în însăşi natura lucrurilor, chiar dacă nu ştim nimic despre aceste lucruri sau despre natura lor. „Cînd lucrurile sînt reprezentate prin simţuri, cînd sînt în aşa fel dispuse, încît pot fi imaginate uşor şi, prin urmare, uşor reamintite, atunci le numim *bine ordonate*, iar contrar, *rău ordonate* sau *dezordonate*".* Experimentatorul poate folosi criterii obiective ca să determine cît de uşoare sau de dificile sînt anumite imagini pentru privitor. Christopher Alexander şi Susan Carey au pus următoarele întrebări: Într-un grup de imagini, care imagine poate fi recunoscută cel mai rapid? Cum se ierarhizează imaginile după simplitatea lor aparentă? Care imagini sînt cele mai uşor de memorizat? Care sînt cele mai uşor de confundat cu altele? Care sînt cele mai uşor de descris în cuvinte?

Reacţiile subiective explorate în cadrul unor asemenea experimente constituie doar un aspect al problemei noastre. Noi trebuie de asemenea să determinăm simplitatea obiectivă a obiectelor vizuale, analizînd proprietăţile lor formale. Simplitatea obiectivă şi cea subiectivă nu merg totdeauna în paralel. Un spectator poate crede că o sculptură este simplă pentru că nu îi cunoaşte complexitatea, sau o poate găsi năucitor de complexă, deoarece el este prea puţin familiarizat chiar şi cu structurile relativ necomplicate. Sau el ar putea fi pus în încurcătură doar pentru că nu e obişnuit cu un stil nou, „modern", de modelare, oricît de simplu ar fi în sine acest stil. Indiferent de reacţia observatorilor individuali, ne putem întreba: Cum se poate determina simplitatea prin analiza formelor ce alcătuiesc o imagine? Un demers ispititor de elementar şi de precis ar fi simpla numărare a elementelor: Din cîte linii sau culori se compune această pictură? Un asemenea criteriu este totuşi eronat. Vom admite că numărul elementelor are o anumită influenţă asupra simplităţii întregului, dar aşa cum ne arată exemplele muzicale din fig. 30, o secvenţă mai lungă poate fi mai simplă decît una scurtă. Cele şapte elemente ale scării muzicale *(a)* alcătuiesc o configuraţie care creşte în acelaşi sens şi în trepte egale. Luată în sine — şi nu, de exemplu, în raport cu modul diatonic — ea este, desigur, mai simplă decît tema de patru note din *(b)*, care conţine o cvartă descendentă, o sixtă ascendentă

* B. SPINOZA, *Etica*, trad. Al. Posescu, Ed. Ştiinţifică, 1957

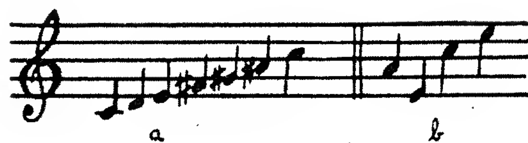


Figura 30

și o terță ascendentă. Tema cuprinde două sensuri diferite și trei intervale diferite. Structura ei este așadar mai complexă.

Un exemplu vizual elementar poate fi găsit în experimentul întreprins de Alexander și Carey, în cadrul căruia s-a folosit un șir orizontal de trei pătrate negre și patru albe. Cel mai mic număr de părți ce poate fi obținut este 2: o bandă de trei pătrate negre lîngă o bandă de patru pătrate albe (fig. 31). De fapt, subiecții au apreciat acest aranjament ca fiind al doilea în ordinea simplității din 35 de combinații posibile dacă banda neagră se afla în stînga și al patrulea în ordinea simplității dacă banda albă se afla în stînga. Mai simplă decît ambele soluții a fost considerată acea organizare ce conținea cel mai mare număr posibil de unități: alternarea regulată de pătrate albe și negre.



Figura 31

Dacă trecem acum de la o secvență liniară la o imagine bidimensională constatăm, de pildă, că un pătrat regulat, cu patru laturi și patru unghiuri, este mai simplu decît un triunghi neregulat (fig. 32). La pătrat toate cele patru laturi sînt egale în lungime și dispuse la aceeași distanță de centru. Se folosesc doar două direcții, verticala și orizontala, iar toate unghiurile sînt egale. Întreaga imagine are un foarte pronunțat caracter de simetrie în raport cu cele patru axe. Triunghiul are mai puține elemente, dar acestea diferă ca mărime și așezare, iar simetria nu există.

O linie dreaptă este simplă, deoarece ea implică o direcție unică, neschimbătoare. Liniile paralele sînt mai simple decît cele ce se întîlnesc într-un unghi,

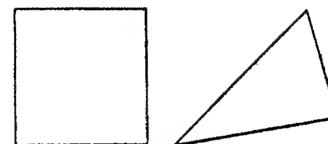


Figura 32

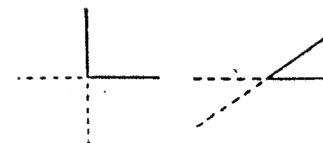


Figura 33

deoarece relația lor este definită printr-o distanță constantă. Unghiul drept este mai simplu decît alte unghiuri, deoarece el produce o subîmpărțire a spațiului bazată pe repetarea aceluiași unghi (fig. 33). Figurile 34 *a* și *b* conțin elemente identice, dar *b* este mai simplă, deoarece elementele au un centru comun. Un alt factor de simplificare este conformitatea cu cadrul spațial orientat pe verticală și orizontală. În fig. 32 pătratul se conformează acestui cadru cu toate laturile sale, triunghiul cu nici una.

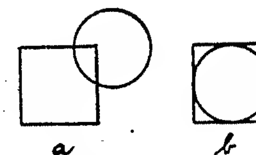


Figura 34

Aceste exemple sugerează că putem ajunge la o bună definire aproximativă a simplității, numărînd nu elementele, ci trăsăturile structurale. Aceste trăsături pot fi descrise, în ceea ce privește figura, prin distanță și unghi. Dacă mărim de la 10 la 20 numărul de raze egale spațiate dintr-un cerc, numărul elementelor a sporit, dar numărul trăsăturilor structurale este același, căci indiferent de numărul razelor, o singură distanță și un singur unghi sînt suficiente pentru a descrie structura întregului.

Trăsăturile structurale trebuie determinate pentru întreg. Dacă într-o zonă limitată sînt mai puține trăsături, aceasta înseamnă adesea că întregul va conține mai multe; cu alte cuvinte, ceea ce face o parte mai simplă poate face întregul mai complex. În figura 35 linia dreaptă este drumul cel mai simplu între *a* și *b* doar dacă omitem faptul că o curbă ar face întregul mai simplu.

Julian Hochberg a încercat să definească simplitatea (el prefera termenul foarte semnificativ de „desăvîrșire figurală“) cu ajutorul teoriei informației. „Cu cît este mai redusă cantitatea de informație necesară pentru a defini o anumită organizare în raport cu celelalte posibilități, cu atît e mai probabil ca ima-

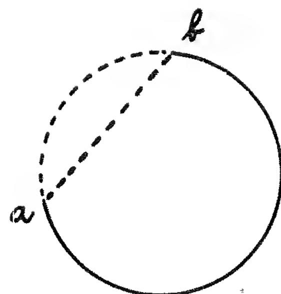


Figura 35

ginea respectivă să fie percepută astfel." Ulterior el a caracterizat informaţia necesară prin trei trăsături cantitative: numărul de unghiuri cuprins în imagine, numărul de unghiuri diferite împărţit la numărul total de unghiuri, şi numărul de linii continue. Trebuie remarcat că trăsăturile în chestiune nu sînt cele efectiv desenate pe hîrtie, ci cele percepute în desen. Bunăoară, un cub de sîrmă desenat în perspectivă centrală conţine doar o singură mărime de unghi şi o singură mărime de muchie dacă e perceput ca un cub propriu-zis, dar cel puţin nouă mărimi de unghiuri şi zece mărimi de muchii dacă e luat ca desen. Tocmai din acest motiv un cub tridimensional este considerat mai simplu decît proiecţia sa bidimensională.

Dacă vreo astfel de metodă folosită pentru numărarea trăsăturilor structurale corespunde suficient nivelului de simplitate al imaginilor percepute, ea va fi de-ajuns pentru o măsurare ştiinţifică. Totuşi, atît psihologul cît şi artistul îşi dau seama că experienţa perceptuală încercată atunci cînd privim o figură nu se poate defini ca sumă a componentelor percepute. Caracterul unei sfere, de pildă, constă în simetria ei concentrică şi în curbura constantă a suprafeţei, chiar dacă o sferă poate fi construită, identificată şi „comandată" prin telefon doar pe baza lungimii ei de rază. Şi, dealtfel, figurile geometrice simple sînt evident foarte departe de imaginile complexe pe care le întîlnim adesea în artă şi în natură. Dar construcţiile teoretice nici nu aspiră la mai mult decît o aproximare a complexităţilor din realitate.

Ne-am ocupat pînă acum de simplitatea absolută. În sens absolut un cîntec popular este mai simplu decît o simfonie, iar un desen de copil este mai simplu decît un tablou de Tiepolo. Există însă şi o simplitate relativă, care se aplică oricărui nivel de complexitate. Atunci cînd vrem să formulăm un enunţ sau să executăm o sarcină, trebuie să ne punem două întrebări: care este cea mai simplă structură ce va servi scopului nostru (parcimonia), şi care este cel mai simplu mod de a organiza această structură (ordinea)?

Compoziţiile adulţilor sînt rareori la fel de simple ca desenele concepute de copii, iar cînd sînt, ele aruncă îndoială asupra maturităţii autorului. Aceasta se întîmplă deoarece creierul uman este cel mai complex mecanism din natură, şi cînd cineva formulează un enunţ demn de persoana respectivă, acest enunţ trebuie să fie suficient de bogat pentru a reflecta bogăţia minţii sale. Obiectele simple ne pot plăcea şi ne pot satisface prin aceea că ele servesc convenabil anumite funcţii limitate. Dar toate operele artistice adevărate sînt foarte complexe, chiar şi atunci cînd ne par „simple". Dacă examinăm suprafeţele unei statui egiptene reuşite, formele ce alcătuiesc un templu elen sau relaţiile formale dintr-un frumos exemplar de sculptură africană, constatăm că ele nu sînt de loc elementare. Acelaşi lucru se poate spune despre bizonii din peşterile preistorice, despre sfinţii bizantini sau despre picturile lui Henri Rousseau şi Mondrian. Motivul pentru care am putea şovăi să calificăm desenele unui copil obişnuit, sau o piramidă egipteană, sau un zgîrie-nori drept „opere de artă" este tocmai acela că un minimum de complexitate sau de somptuozitate ne pare indispensabil. Cu cîtva timp în urmă arhitectul Peter Blake scria: „Peste aproximativ un an nu va mai fi decît un singur tip de produse industriale în S.U.A. — o pastilă strălucitoare şi frumos finisată. Pastilele mici vor fi capsule de vitamine; pastilele mai mari vor fi televizoare sau maşini de scris; iar cele foarte mari vor fi automobile, avioane sau trenuri." Este clar că, după părerea lui Blake, nu ne îndreptăm spre o culme a culturii artistice.

Aşa cum am arătat, simplitatea relativă implică parcimonie şi ordine la orice nivel de complexitate. Charlie Chaplin i-a spus odată lui Jean Cocteau că după terminarea unui film trebuie „scuturat pomul", urmînd a se păstra doar ceea ce rămîne pe ramuri. Principiul parcimoniei, adoptat de savanţi, cere ca atunci cînd mai multe ipoteze corespund faptelor, să fie acceptată cea mai simplă. După Cohen şi Nagel, „o ipoteză este mai simplă decît alta dacă numărul tipurilor independente de elemente din prima este mai mic decît în cealaltă". Ipoteza aleasă trebuie să permită cercetătorului să explice toate aspectele fenomenului cercetat cu un număr minim de presupuneri şi, dacă se poate, să explice nu numai un anumit set de obiecte sau evenimente, ci întreaga serie de fenomene din aceeaşi categorie.

Principiul parcimoniei este valabil sub raport estetic în sensul că artistul nu trebuie să treacă dincolo de ceea ce îi este necesar pentru scopul său. El urmează exemplul naturii, care, aşa cum spunea Newton, „nu lucrează în zadar, şi mai mult este zadarnic cînd mai puţin este de-ajuns. Căci natura este simplă şi nu face lux cu cauze superflue ale lucrurilor."* A spune prea multe e la fel de greşit ca şi a spune prea puţin, iar a da o explicaţie prea complicată este la

* I. NEWTON, *Principiile matematice ale filosofiei naturale*, trad. V. Marian, V. Vâlcovici, Ed. Acad. R.P.R., 1956

fel de rău ca şi a da una prea simplă. Scrierile lui Martin Heidegger şi poeziile lui Wallace Stevens nu sînt mai complexe decît este necesar.

Marile opere de artă sînt complexe, dar noi le lăudăm şi pentru faptul că „au simplitate", înţelegînd prin aceasta că ele cuprind o bogăţie de sensuri şi forme într-o structură generală care defineşte clar locul şi funcţia fiecărui detaliu al întregului. Acest mod de a organiza o structură necesară în chipul cel mai simplu posibil poate fi numit *ordine*. Pare probabil paradoxal ca Rubens să fie numit de Kurt Badt drept unul dintre cei mai simpli artişti. Badt ne explică: „Este adevărat că pentru a-i sesiza simplitatea trebuie să putem înţelege o ordine ce stăpîneşte peste o lume enormă de forţe active". El defineşte simplitatea artistică drept „cea mai înţeleaptă ordonare a mijloacelor bazată pe înţelegerea esenţei, toate celelalte trebuind să fie subordonate acesteia". Ca exemple de simplitate artistică Badt menţionează metoda lui Tiţian de creare a unei picturi dintr-o ţesătură de tuşe scurte: „Se abandonează dublul sistem de suprafeţe şi contururi şi se obţine un nou grad de simplitate. Întreaga pictură este realizată printr-un singur procedeu. Pînă atunci linia era determinată de obiecte. Ea era folosită doar pentru limite şi umbre sau, poate, pentru efecte de lumină. Acum linia reprezintă în plus strălucirea, spaţiul şi aerul, satisfăcînd astfel o nevoie de simplitate sporită, care impune ca stabilitatea trainică a formei să se identifice cu procesul mereu schimbător al vieţii." Tot astfel, într-o anumită fază a dezvoltării sale Rembrandt a renunţat, de dragul simplităţii, la utilizarea culorii albastre, pentru că ea nu se încadra în gama sa de brun-auriu, roşu, ocru şi verde oliv. Badt citează de asemenea tehnica grafică a lui Dürer şi a contemporanilor săi, care reprezentau umbrele şi volumele prin aceleaşi linii curbe cu care îşi conturau figurile, dobîndind astfel simplitate prin unificarea mijloacelor.

Într-o operă de artă matură toate lucrurile par să semene între ele. Cerul, marea, pămîntul, copacii şi oamenii încep să arate de parcă ar fi făcuţi din aceeaşi substanţă, ceea ce nu falsifică natura nici unuia dintre ele, dar recreează totul prin forţa unificatoare a unui mare artist. Fiecare mare artist dă naştere unui univers nou, în care obiectele familiare apar aşa cum nimeni altul nu le-a mai văzut vreodată. Acest aspect nou nu constituie o trădare sau o denaturare, ci o reinterpretare a realităţii străvechi într-un mod fascinant de proaspăt şi de edificator. Unitatea de concepţie a artistului conduce la o simplitate care, nefiind nicidecum incompatibilă cu complexitatea, îşi arată virtutea doar în însuşirea bogatei experienţe umane, şi nu într-o fugă spre sărăcia cumpătării.

O complexitate subtilă se poate obţine combinînd figuri geometrice simple; la rîndul lor, combinaţiile pot fi ţinute laolaltă de o ordine simplificatoare. Fig. 36 prezintă schema compoziţională a unui relief de Ben Nicholson. Elementele acestei opere de artă sînt dintre cele mai simple. Compoziţia constă dintr-un cerc complet şi regulat plus un număr de figuri dreptunghiulare aşezate paralel între ele şi în raport cu cadrul. Dar chiar şi fără diferenţele de adîncime care în relieful original fac să apară contraste între diferitele planuri, efectul total

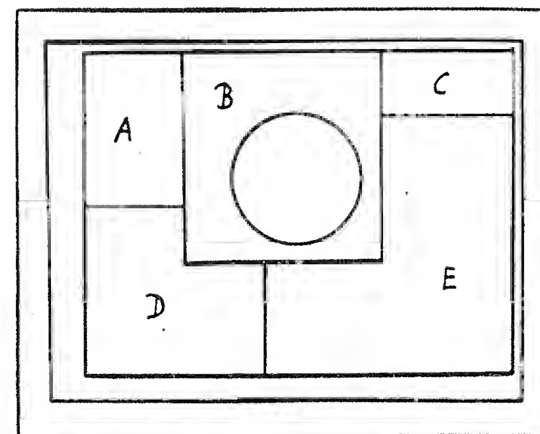


Figura 36

nu este de loc simplu. Majoritatea unităţilor formale nu se stînjenesc reciproc, dar dreptunghiul B se suprapune peste D şi E. (fig. 37). Cele trei dreptunghiuri exterioare care încadrează compoziţia sînt aproximativ — dar nu exact — de aceleaşi proporţii, iar centrele lor, deşi apropiate, nu coincid. Marea asemănare de proporţii şi de amplasare generează o tensiune considerabilă, oblingîndu-l pe privitor să facă unele distincţii subtile. Acelaşi lucru este valabil pentru întreaga compoziţie. Două dintre unităţile interioare, A şi C, sînt clar dreptunghiulare;

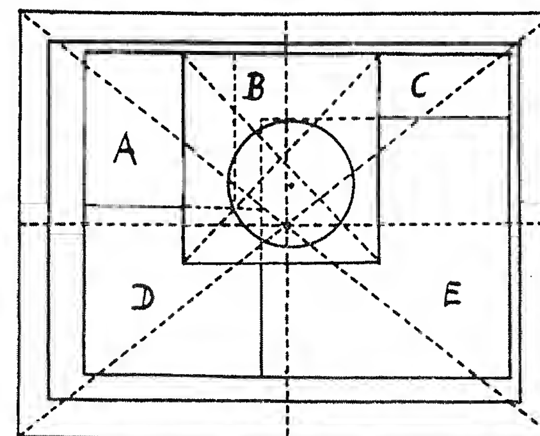


Figura 37

D, dacă e completat, se percepe ca pătrat (el este puțin mai lat decît înalt, ceea ce compensează supraestimarea obișnuită a verticalei); B și E completat sînt de fapt dreptunghiuri, dar proporțiile lor se apropie foarte mult de cele ale unui pătrat. Centrul întregului ansamblu nu coincide cu nici un punct al compoziției. Iar orizontala centrală nu atinge nici un colț. Axa verticală centrală se apropie suficient de centrul dreptunghiului B pentru a crea un element de simplitate în relația dintre acest dreptunghi și suprafața totală a lucrării. La fel se întîmplă și cu cercul, și totuși atît B cît și cercul deviază suficient de la verticala centrală pentru a părea net asimetrice între ele. Cercul nu se află nici în centrul lui B și nici în centrul compoziției, iar colțurile lui B nu sînt într-o relație simplă cu structurile dreptunghiurilor D și E, peste care se suprapun prin intruziune.

De ce ne apare atunci ansamblul ca fiind bine închegat? Cîțiva dintre factorii de simplificare au fost deja menționați. În plus, prelungirea laturii de jos a lui C atinge cercul, iar dacă A ar fi transformat în pătrat, colțul acestui pătrat ar atinge și el cercul. Iată elementele de coincidență care contribuie la susținerea cercului. Și apoi, desigur, mai este și echilibrul general al proporțiilor, distanțelor și direcțiilor, mai puțin ușor de analizat, dar la fel de important pentru unitatea întregului.

Orice pictură sau sculptură are un înțeles. Fie ea reprezentațională sau „abstractă", opera „ne spune ceva"; ea constituie o comunicare despre natura existenței noastre. La fel, un obiect util, bunăoară o clădire sau un ceainic, își explică funcția privirilor noastre. Simplitatea acestor obiecte implică așadar nu numai aspectul lor vizual în sine și prin sine, dar și relația dintre imaginea văzută și mesajul pe care ea trebuie să-l transmită. În limbă, o frază a cărei structură verbală complexă corespunde exact structurii complexe a gîndirii ce trebuie exprimată are un binevenit caracter de simplitate, pe cînd orice discrepanță dintre formă și înțeles afectează această simplitate. Cuvinte scurte în fraze scurte nu constituie neapărat enunțuri simple, în ciuda credinței larg răspîndite că așa se întîmplă.

În artă o masă de argilă modelată sau o anumită combinație de linii pot reprezenta un trup omenesc. O pictură abstractă se poate numi *Boogie-Woogie pentru victorie*. Înțelesul sau conținutul pot fi relativ simple (*Nud culcat*), sau foarte complexe (*Rebeliunea potolită de o guvernare înțeleaptă*). Caracterul înțelesului și raportul lui cu forma vizibilă menită să-l exprime ne ajută să determinăm gradul de simplitate al întregii lucrări. Dacă un percept foarte simplu în sine este utilizat pentru a exprima ceva complex, rezultatul nu va fi simplu. Dacă un surdo-mut care vrea să ne relateze ceva scoate sunete nearticulate, structura acestor sunete este destul de simplă, dar rezultatul total implică tot atîta tensiune între forma audibilă și conținutul urmărit ca și comprimarea unui corp omenesc într-un corset cilindric.

Discrepanța dintre un înțeles complex și o formă simplă poate genera o situație foarte complicată. Să presupunem că un pictor îi reprezintă pe Cain și Abel prin două siluete absolut identice, așezate simetric față în față în aceeași atitudine. Înțelesul implică deosebirile dintre bine și rău, dintre ucigaș și victimă, sau dintre acceptare și respingere, pe cînd pictura nu ne transmite decît asemănarea dintre cei doi oameni. Efectul comunicării picturale n-ar fi deloc simplu.

Aceste cîteva exemple arată că simplitatea reclamă o corespondență structurală între înțeles și imaginea tangibilă. Psihologii gestaltiști numesc o asemenea corespondență „izomorfism". Ea este și o cerință a design-ului din artele aplicate. Să revenim la exemplul dat puțin mai sus: dacă televizorul și mașina de scris ar arăta exact la fel, am fi lipsiți de o corespondență atrăgător de simplă între formă și funcție. Simplificarea formei ar restrînge comunicarea, ca să nu mai vorbim de sărăcirea lumii noastre vizuale.

Demonstrarea simplificării

Potrivit legii fundamentale a percepției vizuale, orice configurație de stimuli tinde să fie văzută astfel încît structura rezultantă să fie cît mai simplă cu putință în condițiile date. Această tendință se vădește mai puțin atunci cînd stimulul este atît de puternic încît să exercite o influență covîrșitoare. În asemenea condiții mecanismul receptor nu poate decît să dispună elementele date în cel mai simplu mod posibil. Dacă stimulul este slab, forța de organizare a percepției se poate afirma mai intens. După Lucrețiu, „privind din depărtare niște turnuri / În patru muchi, îți par că sînt rotunde"*, iar Leonardo da Vinci observă că atunci cînd vedem un om de la distanță, „el ne pare un corp foarte mic, rotund și de culoare închisă. Ne pare rotund, pentru că distanța reduce diversele părți atît de mult încît nu lasă vizibilă decît porțiunea cea mai mare". De ce face această reducere ca privitorul să vadă o figură rotundă? Răspunsul e că distanța slăbește stimulul în așa măsură încît mecanismul perceptului poate să-i impună cea mai simplă figură posibilă — cercul. Slăbirea stimulului se poate produce și în alte condiții. Bunăoară, atunci cînd imaginea percepută este slab luminată sau cînd este expusă doar un timp foarte scurt. Depărtarea în timp are aproape același efect ca depărtarea în spațiu; cînd stimulul propriu zis dispare, urma lui în memorie slăbește.

Cercetătorii au studiat efectele unor stimuli atenuați asupra percepției. Rezultatele acestor experimente pot părea neclare sau chiar contradictorii. În primul rînd, perceptele și urmele lăsate în memorie nu sînt direct accesibile experimentatorului, ele trebuind să-i fie comunicate de observator pe cale indirectă. Observatorul face o descriere verbală, execută un desen, sau alege dintre mai multe imagini pe cea care seamănă cel mai mult cu imaginea văzută. Nici

* LUCREȚIU, *Poemul naturii*, trad. T. Naum, Ed. Științifică, 1965

una dintre aceste metode nu este prea satisfăcătoare, căci nu putem sesiza în ce măsură rezultatul se datorește experienței inițiale în sine și în ce măsură mediului de comunicare. Pentru scopul nostru, totuși, această distincție nu e esențială.

Examinînd desenele făcute de observatori, trebuie să ținem seamă de capacitatea lor tehnică și de precizia lor individuală. Unii pot considera că o mîzgălitură neregulată reprezintă suficient de exact imaginea memorată, în care caz detaliile desenelor respective nu pot fi acceptate literal. Dacă nu se lasă o marjă între desenul propriu-zis și imaginea urmărită, interpretarea rezultatelor poate duce la confuzii. Și apoi, perceperea și memorarea unei imagini nu constituie un proces izolat. Intervine aici și influența nenumăratelor urme potențial active ce se pot găsi în mintea observatorului. În asemenea condiții nu trebuie să ne așteptăm ca tendințele esențiale să se manifeste clar în toate cazurile. Ar fi mai bine, deci, să ne bazăm interpretarea pe exemple care ilustrează efecte bine definite.

În mod tradițional se presupunea că, odată cu trecerea timpului urmele din memorie se estompează lent, dizolvîndu-se, devenind mai puțin nete, pierzîndu-și caracteristicile individuale și astfel semănînd tot mai mult cu oricе și cu nimic. S-ar ajunge deci la o dispariție treptată a structurii semnificative. Mai tîrziu cercetătorii s-au întrebat dacă acest proces nu implică schimbări mai tangibile de la o formă structurală la alta, schimbări care să poată fi descrise în termeni concreți. Asemenea schimbări au fost într-adevăr găsite. În cadrul unei demonstrații simple, figura 38 este arătată timp de o fracțiune de secundă

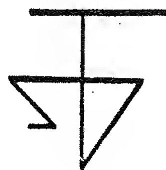


Figura 38

unor subiecți cărora li s-a spus dinainte să aibă la îndemînă creion și hîrtie și să deseneze fără a se gîndi prea mult, dar cît mai exact cu putință, imaginea văzută. Exemplele din fig. 39 ilustrează schematic tipurile de rezultate obținute.

Ilustrațiile ne dau o idee despre impresionanta varietate a reacțiilor, datorată în parte deosebirilor individuale și în parte unor factori ca diferențele de durată a expunerii și de distanță pînă la observator. Toate desenele constituie simplificări ale configurației inițiale de stimuli. Nu putem decît să admirăm ingeniozitatea soluțiilor, puterea de imaginație vizuală, care se dezvăluie chiar

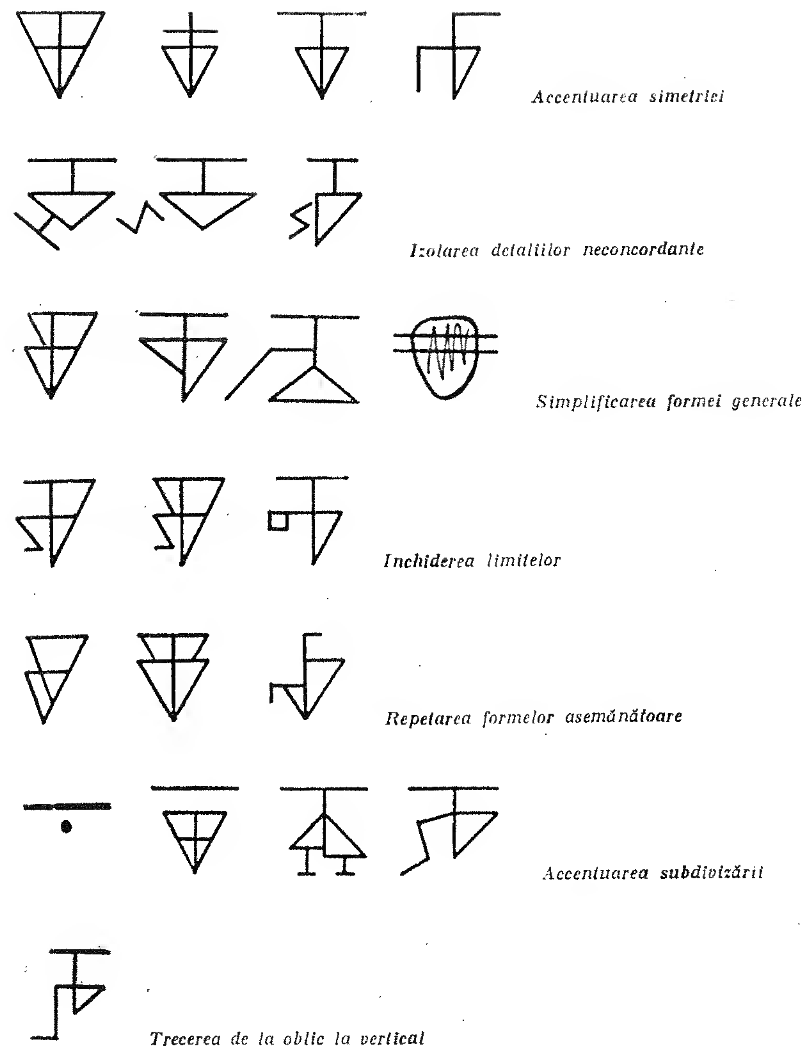


Figura 39

și atunci cînd desenele sînt făcute rapid, spontan, cu unicul scop de a înregistra fidel imaginea văzută. Unele pot fi interpretări grafice ale perceptului și nu proprietăți ale acestuia în sine. Totuși experimentul ne oferă suficiente dovezi că văzul și memorarea implică crearea unor ansambluri organizate.

Nivelare și diferențiere

Deși observatorii dezvăluie în desenele lor (figura 39) o tendință de a reduce numărul trăsăturilor structurale și, implicit, de a simplifica imaginea, în cazul de față acționează și alte tendințe. De pildă, al patrulea desen din rîndul intitulat „accentuarea subdivizării" este mai complex decît modelul prin aceea că el frînge orizontala centrală și astfel intensifică în loc să reducă dinamica modelului. Această tendință contrară s-a manifestat și mai pregnant în experimentele întreprinse prima oară de către Friedrich Wulf. El folosea imagini ce conțineau ușoare ambiguități, de felul celor din figura 40 ***a*** și ***d***. Cele două aripi ale figurii din ***a*** sînt aproape — dar nu absolut — simetrice, iar dreptun-

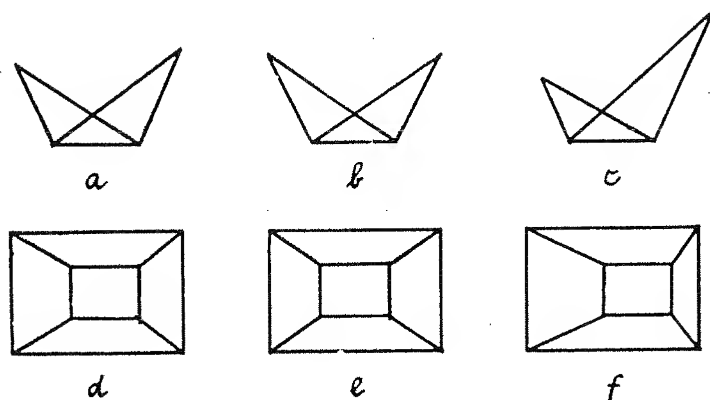


Figura 40

ghiul mic din *d* este ușor excentric. Dacă asemenea imagini sînt prezentate în condiții care să mențină impactul stimulilor destul de slab pentru ca observatorii să-și păstreze o marjă de libertate, au loc două tipuri principale de reacții. Desenînd cele văzute, unii subiecți ameliorează simetria modernului (*b*, *e*,) sporindu-i astfel simplitatea și reducînd numărul de trăsături structurale, pe cînd alții exagerează asimetria (*c*, *f*), simplificînd și ei modelul, dar în sens contrar: în loc să reducă numărul de trăsături structurale, ci le diferențiază și mai mult pe cele deja existente și, eliminînd ambiguitățile, fac neîndoios mai simplă sarcina privitorului.

Ambele tendințe, una spre „nivelare" și cealaltă spre „diferențiere", sînt aplicări ale unei tendințe supraordonate, tendința de a face structura perceptuală cît mai clară posibil. Psihologii gestaltiști au numit această tendință „legea pregnanței", dar din păcate n-au diferențiat-o suficient de tendința spre cea mai simplă structură.

Nivelarea se caracterizează prin procedee ca unificarea, accentuarea simetriei, reducerea trăsăturilor structurale, repetiția, eliminarea detaliilor necorespunzătoare, eliminarea oblicității. Diferențierea intensifică deosebirile și accentuează oblicitatea. Ambele procese au loc adesea în cadrul aceluiași desen, la fel cum în memoria cuiva obiectele mari pot părea mai mari și cele mici mai mici decît au fost realmente, dar în același timp situația de ansamblu se poate menține într-o formă mai simplă și mai ordonată.

Este de asemenea clar că nivelarea și diferențierea se deosebesc nu numai prin formele prin care le generează, dar și prin efectul lor dinamic. Nivelarea implică o reducere a tensiunii proprii existente în imaginea vizuală, pe cînd diferențierea mărește tensiunea. Aceasta reiese cu evidență din exemplele date în figura 40. Istoricii de artă își vor aminti probabil aici de deosebirea dintre stilurile clasiciste și cele expresioniste. Clasicismul tinde către simplitate, simetrie, normalitate, către reducerea tensiunii. Expresionismul accentuează caracterul neregulat, asimetric, neobișnuit, complex, și tinde spre mărirea tensiunii. Cele două tipuri de stil rezumă două tendințe a căror interacțiune, în proporții variabile, generează structura oricărei opere de artă vizuală, în fapt a oricărei imagini vizuale. Vom reveni asupra acestui lucru mai tîrziu.

Menținerea întregului

Se pare că lucrurile pe care le vedem se comportă ca niște întreguri. Pe de o parte, cele văzute într-o zonă anumită a cîmpului vizual depind foarte mult de amplasarea și funcția lor în ansamblul contextului. Pe de alta, structura întregului poate fi modificată prin schimbări locale. Această interacțiune între întreg și parte nu este automată sau universală. Partea poate sau nu să fie influențată sensibil de o schimbare a structurii totale, iar o schimbare de figură sau culoare poate avea doar un efect neînsemnat asupra întregului atunci cînd schimbarea se produce, ca să spun așa, în afara cadrului structural. Toate acestea sînt aspecte ale faptului că orice punct vizual se comportă ca un *Gestalt* (structură).

Cele de mai sus nu sînt neapărat valabile pentru obiectele fizice care stimulează simțul vederii. O masă de apă constituie un *Gestalt*, căci ceea ce se întîmplă într-un loc afectează întregul. O stîncă însă nu este un *Gestalt*, iar într-un peisaj rural arborii, norii și apa se condiționează reciproc numai într-o măsură foarte limitată. Și apoi, nu toate interacțiunile fizice care au loc în lumea văzută de noi comportă în mod necesar un corespondent vizual. Un radiator electric are un efect puternic, dar nevăzut asupra unei viori aflate în apropiere, pe cînd un chip omenesc palid care apare verzui în contrast cu un veșmînt roșu suferă un efect perceptual lipsit de corespondent fizic.

Pentru torsul de marmură al Madonei lui Michelangelo n-a contat că un nebun i-a spart unul din brațe cu ciocanul, și nici nu se poate spune că pasta

de pe o pînză ar suferi vreo schimbare fizică atunci cînd jumătate din pictură este îndepărtată. Interacţiunile pe care le observăm vizual provin probabil din anumite procese ale sistemului nostru nervos. Arhitectul Eduardo Torroja remarcă: „Vederea de ansamblu a unei drepte, a unei curbe sau a unui volum este influenţată de celelalte linii şi planuri din jur. Astfel, de exemplu, linia dreaptă a tirantului unui arc aplatizat ne poate părea o curbă a cărei convexitate este contrară celei a arcului. Un dreptunghi plasat într-o ogivă va avea un aspect deformat".

Am sugerat mai sus că interacţiunile din cîmpul vizual sînt guvernate de legea simplităţii, conform căreia forţele perceptuale ce alcătuiesc un asemenea cîmp se organizează în configuraţia cea mai simplă, mai regulată şi mai simetrică posibilă în împrejurările respective. Măsura în care se poate impune această lege depinde în fiecare caz de limitările existente în cadrul sistemului. Cît timp pe retină se proiectează o configuraţie semnificativă de stimuli, organizarea perceptuală trebuie să accepte această figură dată şi să se limiteze la gruparea sau subîmpărţirea figurii existente astfel încît să rezulte cea mai simplă structură cu putinţă. Aşa cum arată fig. 38 şi 39, un plus de simplificare devine posibil atunci cînd efectul stimulului este slăbit prin durata scurtă de expunere, prin iluminarea slabă sau prin vreo altă circumstanţă similară.

În experienţa vizuală noi observăm doar rezultatele acestui proces organizator. Cauzele lui trebuie căutate în sistemul nostru nervos. Nu se ştie aproape nimic despre natura exactă a acestei organizări fiziologice. Judecînd după cele ce se produc în procesul vizual, putem afirma că această organizare implică, probabil, procese de cîmp. Wolfgang Köhler a relevat că procesele de cîmp se observă frecvent în fizică şi că ele pot aşadar să aibă loc şi în creier, întrucît sistemul nervos ţine de lumea fizică. El scrie: „Să luăm un exemplu familiar, distribuţia staţionară a apei într-o reţea de conducte. Prin influenţă reciprocă la scara întregului sistem, procesul lărgit se menţine ca întreg".

Sînt de ajuns trei exemple pentru a ilustra forţa şi omniprezenţa tendinţei unui întreg vizual de a-şi menţine sau restabili starea sa cea mai simplă. Psihologul Ivo Kohler a făcut experimente cu ochelari deformanţi. Curiozitatea lui a fost stîrnită de faptul că, ţinînd seama de deficienţele aparatului vizual uman, „imaginea este mai bună decît ar trebui să fie". De pildă, lentilele din ochi nu sînt corectate pentru aberaţia de sfericitate, şi totuşi liniile drepte nu ne apar curbe. Kohler a folosit lentile prismatice, care creează o „lume de cauciuc": dacă întoarcem capul spre dreapta sau spre stînga, obiectele se lăţesc sau se îngustează, iar dacă privim în sus sau în jos obiectele par să se încline cînd într-o parte cînd în cealaltă. După ce însă ochelarii au fost purtaţi timp de cîteva săptămîni, deformările dispar şi se restabileşte obişnuita simplitate stabilă a figurilor vizuale.

Alte observaţii arată că atunci cînd unele leziuni cerebrale generează zone oarbe în cîmpul vizual, figurile geometrice incomplete sînt văzute ca fiind complete, cu condiţia ca forma lor să fie de ajuns de simplă şi ca în porţiunea vizată să apară o proporţie suficientă din ea. O leziune de mari proporţii a unuia dintre lobii corticali din zona posterioară a creierului poate suprima complet fie jumătatea dreaptă, fie jumătatea stîngă a cîmpului vizual (hemianopic). Dacă bolnavului i se cere să fixeze centrul unui cerc timp de o zecime de secundă, chiar dacă numai jumătate din acesta stimulează realmente centrii vizuali din creierul său, el va afirma că a văzut un cerc complet. Dacă i se arată o porţiune mai mică din cerc, bolnavul spune că a văzut „un fel de arc", acelaşi lucru întîmplîndu-se şi în cazul unei jumătăţi de elipsă. Bolnavul nu ghiceşte folosindu-se de experienţa trecută, ci efectiv vede figura geometrică completă, sau incompletă. De fapt, chiar şi imaginile remanente ale figurilor completate se percep ca fiind complete. Pe cît se pare, dacă cortexul vizual receptează o proporţie suficientă a figurii proiectate, procesul electrochimic cauzat de proiecţie se poate completa în creier, producînd astfel, în conştiinţă, perceptul unui întreg complet.

În sfîrşit, psihologul Fabio Metelli a adus o contribuţie deosebit de elegantă la elucidarea unui fenomen elementar, care de regulă se consideră ca de la sine înţeles. Dacă rotim un disc negru în jurul centrului său, nu se percepe nici o mişcare, deşi toate punctele de pe întreaga suprafaţă se mişcă în realitate. Dacă însă rotim un pătrat negru în jurul centrului său, întreaga suprafaţă este văzută ca rotindu-se, inclusiv orice suprafaţă circulară (fig. 41), care luată în sine n-ar prezenta nici un fel de mişcare. Perceperea unui punct mobil ca fiind în mişcare sau nu depinde de cea mai simplă situaţie vizuală care se obţine pentru întreaga imagine: pentru pătrat avem rotaţie, iar pentru disc repaus.

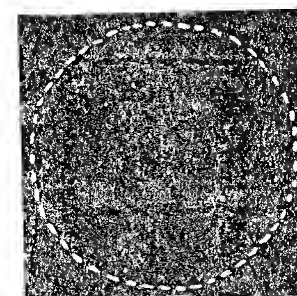


Figura 41

Subdivizarea

Chiar dacă imaginile bine organizate tind să-şi menţină integritatea şi să se recompleteze atunci cînd au fost trunchiate sau deformate, nu trebuie pre-

supus că ele sînt totdeauna percepute ca mase compacte, nedivizate. Desigur, un disc negru este văzut ca un întreg complet și nu, să zicem, ca două jumătăți. Aceasta se întîmplă deoarece unitatea nedivizată este modul cel mai simplu de a percepe discul. Dar ce ne spune figura 42? Deși pe hîrtie ea este o masă continuă, privitorul foarte greu o poate vedea astfel. La prima vedere, ca pare stîngace, forțată, neajunsă în forma finală. De îndată însă ce ea ne apare ca o combinație între un dreptunghi și un triunghi, tensiunea se curmă, imaginea se stabilizează și ia un aspect confortabil și definitiv. Ea a ajuns la cea mai simplă structură cu putință în raport cu stimulul dat.



Figura 42

Regula se obține ușor din figura 43. Dacă pătratul *a* este divizat în două jumătăți, imaginea întreagă precumpănește asupra părților, deoarece simetria de 1:1 a pătratului este mai simplă decît cele două dreptunghiuri, ale căror proporții sînt 1:2. Dar chiar și astfel, putem separa cele două jumătăți fără mare efort. Dacă acum divizăm în același mod unul din dreptunghiuri (*b*), jumătățile se detașează ușor, deoarece simplitatea celor două pătrate predomină asupra figurii mai puțin compacte a întregului. Dacă, pe de altă parte, dorim să obținem un dreptunghi foarte coerent, putem aplica subdivizarea noastră la dreptunghiul secțiunii de aur (*c*), în care latura mai lungă, cea orizontală este în același raport cu cea mai scurtă, verticală, ca și suma ambelor laturi față de cea lungă. Tradițional și psihologic, acest raport de 1:0,618 este considerat ca deosebit de satisfăcător datorită modului în care el îmbină unitatea cu varietatea dinamică.

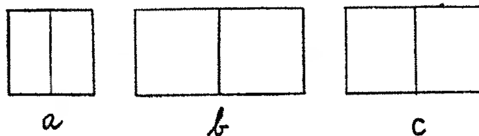


Figura 43

Întregul și părțile sînt perfect proporționate, astfel că întregul predomină fără să fie amenințat de o scindare, iar părțile își păstrează în același timp o anumită autonomie.

Dacă subdivizarea depinde de simplitatea întregului în comparație cu cea a părților, putem studia relația dintre cei doi factori lăsînd neschimbată figura părților, dar variind configurația. Figura 44 evoluează de la coerența maximă a crucii spre dispariția virtuală a oricărei configurații integrate. Observăm de asemenea în cele două exemple din centru o netă tensiune vizuală: s-ar obține o mai mare simplitate și o scădere corespunzătoare a tensiunii dacă cele două dreptunghiuri ar fi despărțite, fie în adîncime — și de fapt ele par să se afle în planuri ușor diferite — fie pe laterală. Această tensiune lipsește din cele două figuri marginale, în care componentele sau se combină într-un întreg foarte simetric, sau sînt astfel dispuse încît să nu se stînjenească reciproc.

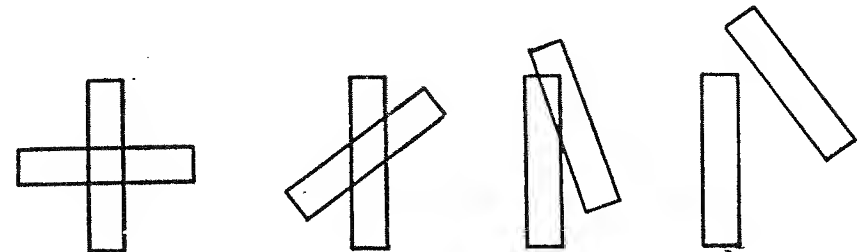


Figura 44

Ceea ce este valabil pentru subdivizarea figurilor izolate trebuie să se aplice și în cazul întregului cîmp vizual. Într-un întuneric deplin sau atunci cînd privim cerul fără nori, avem de-a face cu o unitate neîntreruptă. Cel mai adesea însă lumea vizuală se compune din unități mai mult sau mai puțin distincte. O zonă

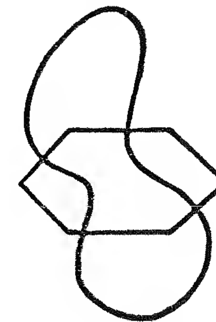


Figura 45

anumită a cîmpului se remarcă din ambianță în măsura în care figura ei apare clară și simplă în sine și este independentă de structura spațiului înconjurător. Pe de altă parte, este greu să izolăm o porțiune din cîmp atunci cînd figura ei este foarte neregulată sau cînd, parțial sau total, ea se încadrează într-un context mai larg. (Fig. 23 *a* dispare în contextul *b*, dar își păstrează în bună parte identitatea în fig. 45.)

Figura nu este singurul factor ce determină subdivizarea. Asemănările și deosebirile de culoare și de strălucire pot fi chiar și mai importante, ca și diferențele dintre mișcare și repaus. Experimentele lui Metelli ne furnizează un exemplu referitor la percepția mișcării.

Figura 46 este percepută spontan ca o combinație între un dreptunghi alb și un disc (sau cerc) complet sau incomplet. Dacă apoi imaginea este rotită lent

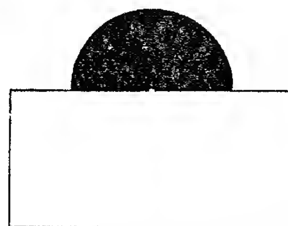


Figura 46

în jurul centrului cercului, ea se subdivide și mai radical. Discul negru va rămîne imobil, iar dreptunghiul alb îi va da ocol, descoperind pe rînd diferite porțiuni din el.

De ce ochii ne spun adesea adevărul

Subdivizarea figurii are o foarte mare importanță biologică, deoarece ea este o condiție principală pentru discernarea obiectelor. Goethe a observat că: „Erscheinung und Entzweien sind synonim" — adică, aspectul și separarea sînt unul și același lucru. Dar nu este de ajuns să vedem figura. Pentru ca figurile vizuale să fie și utile, ele trebuie să corespundă obiectelor din lumea fizică. Ce ne permite oare să vedem automobilul ca o entitate și persoana din el ca alta, în loc să combinăm o parte a automobilului și o parte a persoanei într-un monstru înșelător? Uneori ochii noștri ne induc în eroare. Wertheimer citează exemplul unui pod ce formează un întreg izbitor cu propria sa imagine oglindită în apă (figura 47). Constelațiile văzute pe cer nu corespund poziției reale a stelelor în spațiul fizic. În camuflajul militar unitatea obiectelor este separată în părți care se contopesc cu ambianța, tehnica aceasta fiind folosită și de natură pentru protejarea animalelor. Ochii broaștelor, peștilor, păsărilor și mamiferelor tind să trădeze prezența unei viețuitoare altfel bine ascunse, datorită simplității și autonomiei frapante a figurii lor rotunde, și de aceea sînt frecvent mascați de dungi închise la culoare ce se formează pe cap. Artiștii moderni au făcut experimente privind reorganizarea obiectelor în moduri care contrazic experiența noastră cotidiană. Gertrude Stein ne relatează că atunci cînd, în timpul primului război mondial, Picasso a văzut tunuri vopsite pentru camuflaj, el a exclamat cu surprindere: „Noi am realizat așa ceva — asta e cubism !"

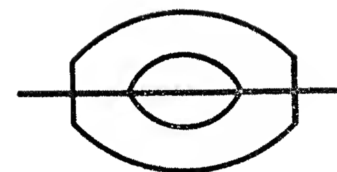


Figura 47

De ce atunci ne slujesc ochii noștri bine cel mai adesea? La mijloc e ceva mai mult decît o simplă coincidență fericită. Pe de o parte, porțiunea artificială a lumii este astfel făcută încît să corespundă necesităților omenești. Numai ușile secrete ale vechilor castele și ale automobilelor moderne nu se pot distinge de pereți. Cutiile poștale de la Londra sînt vopsite în roșu aprins pentru a fi ușor distinse în mediul ambiant. Dar nu numai mintea omenească, ci și natura fizică trebuie să se supună legii simplității. Figura exterioară a obiectelor naturale este cît mai simplă cu putință, iar această simplitate a formei favorizează separarea vizuală. Culoarea roșie și rotunjimea merelor, care le disting pe acestea de culoarea și figura diferită a frunzelor și a ramurilor, nu constituie doar un avantaj pentru culegători, ci sînt manifestări externe ale faptului că merele cresc diferit și separat de frunze și de ramuri. Procese interne separate și materiale diferite generează, ca produs secundar, un aspect distinct.

Al treilea factor de favorizare a subdivizării perceptuale nu este independent de primele două, dar el merită o mențiune aparte. Simplitatea figurii, și mai ales simetria, contribuie la echilibrul fizic. Ea împiedică zidurile, copacii sau sticlele de a cădea, și este de aceea preferată în munca de construcție atît de natură cît și de om. În ultimă analiză, așadar, corespondența utilă dintre modul în care vedem lucrurile și modul în care ele există într-adevăr se realizează deoarece vederea, ca reflectare a proceselor fizice din creier, se supune acelorași legi fundamentale de organizare ca și obiectele din natură.

Subdivizarea în artă

Subdivizarea figurii vizuale este deosebit de necesară și evidentă în activitatea pictorilor, sculptorilor și arhitecților. Și aici, mai ales în cazul arhitecturii, ea poate facilita orientarea practică. În principal, însă, subdivizarea trans-



Figura 48

mite mesaje vizuale ca atare. În sculptura sa *Sărutul* (fig. 48), Constantin Brâncuşi a îmbinat atît de strîns cele două trupuri într-un bloc pătrat de formă regulată, încît unitatea întregului precumpăneşte asupra subdivizării în două fiinţe omeneşti. Simbolismul clar al acestei concepţii contrastează izbitor cu, de pildă, binecunoscuta redare a aceluiaşi subiect de către Auguste Rodin, în care inutilitatea strădaniei spre unire este transmisă prin independenţa de nedepăşit a celor două corpuri. Aici, părţile sînt folosite pentru a ameninţa unitatea întregului.

Folosită de artist, subdivizarea tinde să fie mult mai complexă decît în figurile schematice la care am recurs pentru a demonstra principiile de bază. În artă subdivizarea rareori se limitează la un singur nivel, aşa cum se întîmplă, bunăoară, cu o tablă de şah; ea se desfăşoară pe niveluri ierarhice, subordonate unul altuia.

O separaţie primară stabileşte principalele trăsături ale operei. Părţile mai mari sînt din nou subdivizate în părţi mai mici, şi artistului îi revine sarcina de a adapta gradul şi tipul separărilor şi conexărilor la înţelesul urmărit de el. În *Chitaristul* lui Manet (fig. 49), subdivizarea primară separă întreaga scenă din planul prim de fundalul neutru. În cadrul scenei frontale muzicantul, banca şi cele cîteva elemente de natură statică constituie o divizare secundară. Separarea omului şi a băncii este compensată parţial de o contragrupare, care uneşte banca cu pantalonii coloraţi asemănător, stabilind un contrast între aceştia şi porţiunea superioară, mai închisă la culoare, a veşmintelor. Această înjumătăţire a omului

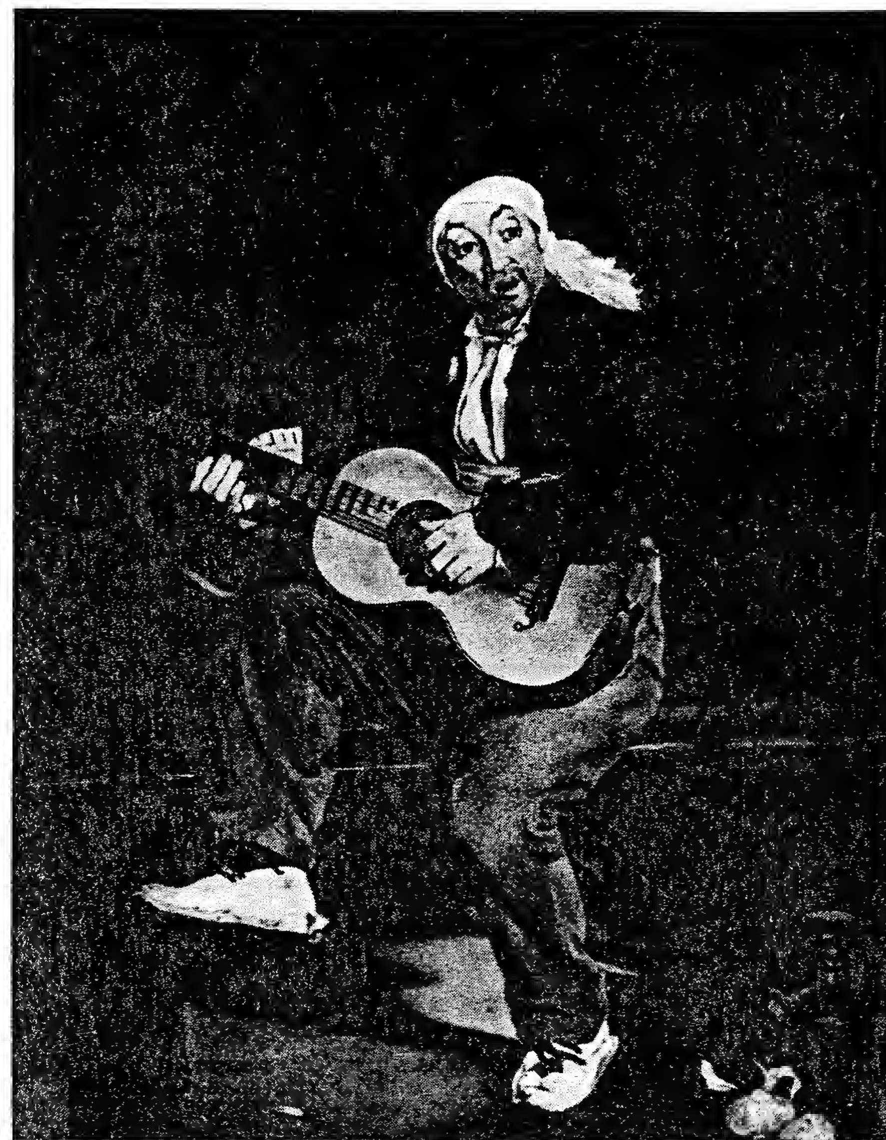


Figura 49
EDOUARD MANET, Chitaristul,
1861, Metropolitan Museum of Art, New York.

prin intermediul luminozității și culorii dă un spor și greutate chitarei, care este plasată între cele două jumătăți ale corpului. În același timp, unitatea periclitată a imaginii este întărită prin mai multe artificii, mai ales prin repartizarea generală a porțiunilor albe, care leagă laolaltă cipicii, mînecile, legătura de cap și cămașa; o bucată mică dar importantă din cămașă apare de sub cotul stîng.

Fiecare din principalele părți ale picturii este subdivizată la rîndul său și la fiecare nivel una sau mai multe concentrații locale de formă mai dens organizată apar într-o ambianță relativ vidă. Astfel, corpul puternic articulat se proiectează pe fundalul gol și, în mod asemănător, fața și cămașa, gîtul chitarei și mîinile, cipicii și natura statică constituie insule de activitate sporită la un nivel ierarhic secundar. Diferitele focare tind să fie percepute împreună cu un fel de constelație; ele reprezintă punctele de interes semnificativ și transmit o mare parte a înțelesului.

Ce este o parte?

Ciuan Tzu* ne povestește despre un bucătar-șef al cărui satîr a rămas ascuțit timp de nouăsprezece ani pentru că atunci cînd tranșa un bou, bucătarul nu tăia la întîmplare, ci respecta subdiviziunea naturală a oaselor, mușchilor și organelor animalului; la cea mai ușoară atingere în locurile potrivite părțile păreau să se desprindă aproape de la sine. Prințul chinez, ascultînd explicațiile bucătarului său, a spus că acesta îl învățase cum să acționeze cu succes în viață.

A ști să distingi între diferitele părți și elemente constitutive este într-adevăr o cheie a reușitei în majoritatea îndeletnicirilor omenești. Într-un sens pur cantitativ, orice secțiune dintr-un întreg poate fi numită parte. Secționarea poate fi impusă unui obiect din exterior, de capriciul bucătarului sau de forța mecanică a unei mașini de tăiat. A diviza doar după cantitate și număr înseamnă a ignora structura. Nici un alt procedeu nu ne stă la îndemînă, firește, atunci cînd nu există structură. Orice împărțire a cerului albastru este la fel de bună. Dar subdivizarea unei sculpturi nu poate fi arbitrară, chiar dacă, abordată ca obiect fizic, sculptura ar putea fi desfăcută în orice fel de bucăți pentru a fi transportată.

Părțile majorității figurilor simple sînt ușor de determinat. Un pătrat, constă din patru linii drepte ce se intersectează în colțuri. Cînd însă figurile sînt mai puțin nete și mai complexe, componentele structurale nu mai apar atît de evidente. Este ușor să greșim în înțelegerea unei structuri artistice dacă judecăm după relații ce se stabilesc în limite înguste și nu ținem seama de întreaga structură. Aceeași greșeală poate duce la frazarea incorectă în execuția unui pasaj muzical sau la interpretarea necorespunzătoare a unei scene de către un actor. Situația locală sugerează o anumită concepție, pe cînd contextul total prescrie o alta. Max Wertheimer folosea imaginea din figura 50 pentru a demonstra că sub raport local,

* Filosof chinez din secolul al IV-lea î.e.n. (*n. trad.*)

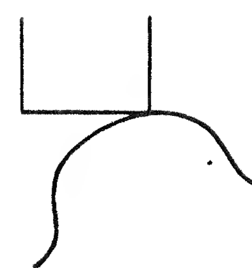


Figura 50

restrîns, baza orizontală glisează ca un întreg nedivizat spre aripa dreaptă a curbei, deși structura totală separă aceeași linie în două secțiuni aparținînd unor subîntregi diferiți. Este oare figura 51 *a* o parte din figura 51 *b*? Evident că nu, căci conexiunile și separările locale care formează svastica sînt dominate de altele în contextul pătratului. Este nevoie așadar să distingem între „părțile autentice" — adică secțiuni reprezentînd un subîntreg separat în contextul total — și simplele porțiuni sau bucăți — adică secțiuni aflate în raport de separare doar într-un context local, limitat, sau nedepinzînd de nici o linie de separație în imagine.

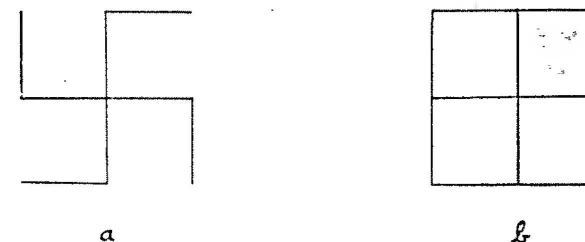


Figura 51

Atunci cînd mă refer la părți în prezenta lucrare am totdeauna în vedere părți autentice. Enunțul „întregul este mai mult decît suma părților sale" se referă la aceste părți. Afirmația este totuși înșelătoare, deoarece ne sugerează că într-un anumit context părțile rămîn ceea ce sînt, la ele adăugîndu-se o misterioasă calitate suplimentară, care constituie deosebirea. De fapt aspectul oricărei părți depinde în măsură mai mare sau mai mică de structura întregului, iar întregul la rîndul său este influențat de natura părților. Nici o porțiune a unei opere de artă nu este vreodată complet autonomă. Capetele desprinse de pe statui par adesea dezamăgitor de inexpresive. Dacă ar avea în prea mare măsură o expresie a lor

proprie, ele ar dăuna unității întregului. Iată de ce balerinii și balerinele își mențin adesea fața deliberat inexpresivă, căci ei ne vorbesc cu corpul, și iată de ce Picasso, după ce crease schițe cu mîini și corpuri relativ complexe pentru pictura sa murală *Guernica*, le-a făcut mult mai simple în lucrarea finală.

Același lucru este valabil și pentru integralitate. Un subîntreg cu adevărat autonom este foarte greu de satisfăcut, așa cum am mai spus cu referire la ferestrele circulare (figura 15). Fragmentele bune nu sînt nici surprinzător de complete și nici jenant de incomplete; ele au farmecul de a dezvălui calități neașteptate ale părților, sugerînd totodată o identitate pierdută, aflată dincolo de ele.

O coerență asemănătoare a structurii totale există și în figura organică. Geneticianul Waddington afirmă că deși scheletele întregi au un „caracter integral" care rezistă atît adaosului cît și omisiunii, oasele separate au numai „un anumit grad de integralitate". Forma lor are implicații pentru celelalte părți de care se atașează, și izolate ele sînt „ca o melodie care se întrerupe în mijloc".

Asemănare și deosebire

Stabilind că relațiile dintre părți depind de structura întregului, putem, fără ezitări și în mod folositor, să izolăm și să descriem pe rînd cîteva dintre aceste relații. În studiul său de pionierat din 1923, Wertheimer prezintă mai multe proprietăți care leagă elementele vizuale laolaltă. Cîțiva ani mai tîrziu Cesare L. Musatti a arătat că regulile lui Wertheimer pot fi reduse la una — regula omogenității sau asemănării.

Asemănarea și subdivizarea sînt poli opuși. În timp ce subdivizarea este una din premisele vederii, asemănarea poate face obiectele invizibile ca o perlă pe o frunte albă — „perla in bianca fronte" —, ca să folosim imaginea dantescă. Omogenitatea este cazul limită, în care, așa cum au demonstrat unii pictori moderni, vederea se apropie de absența structurii sau chiar o atinge. Asemănarea acționează ca principiu structural numai în combinație cu separarea, și anume ca o forță de atracție între lucruri separate.

Gruparea după asemănare se produce atît în timp cît și în spațiu. Aristotel considera asemănarea drept una din acele calități care generează asociații mintale, ca o condiție a memoriei, ce leagă trecutul de prezent. Pentru a demonstra asemănarea independent de alți factori, trebuie să alegem configurații în care influența structurii totale este slabă, sau cel puțin nu afectează direct acea regulă de grupare ce urmează a fi demonstrată.

Oricare din aspectele perceptelor — figura, strălucirea, culoarea, amplasarea spațială, mișcarea etc. — poate determina grupări după asemănare. Trebuie să reținem principiul general că deși toate lucrurile diferă în anumite privințe și se aseamănă în altele, comparațiile au rost numai atunci cînd pornesc de la o bază comună. În cele mai multe împrejurări n-are nici un sens să comparăm *David* al lui Michelangelo cu *Marea liniștii* de pe Lună, deși logica ne permite să spunem că statuia este mai mică, dar arată mai mare decît marea. Apuseanul adult poate fi adus în situația de a face comparații fără sens, ceea ce nu se poate spune despre copiii mici. În cadrul unui experiment cu copii de vîrstă preșcolară, Giuseppe Mosconi a arătat subiecților șase imagini, dintre care cinci reprezentau mamifere mari, iar a șasea o navă de război, și le-a cerut să spună care dintre aceste poze „se deosebea cel mai mult" de o a șaptea, reprezentînd oi. Deși adulții și copiii mai mari au indicat fără șovăială nava, numai patru din cincizeci și unu de preșcolari au procedat la fel. Întrebați de ce nu aleseseră nava, ei au răspuns: „Pentru că nu e animal!"

Aceeași atitudine judicioasă se vădește și în percepție. Nu se fac comparații, legături și separări între lucruri neînrudite, ci numai atunci cînd structura în ansamblu constituie o bază suficientă. Asemănarea este o precondiție pentru observarea diferențelor.

În fig. 52, figura, orientarea spațială și nivelul de luminozitate sînt menținute constante. Aceste asemănări leagă toate pătratele laolaltă și, totodată, subliniază net deosebirea de mărime. Această deosebire, la rîndul ei, duce la o subdivizare, cele două pătrate mari, în contrast cu cele patru mici, fiind conexate la un nivel secundar. Avem aici un exemplu de *grupare după asemănare de mărime.*

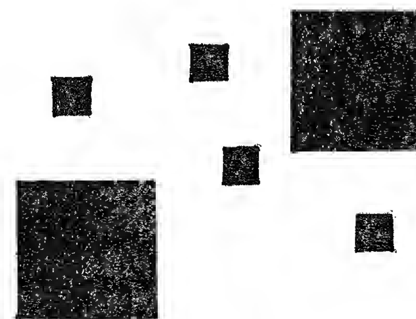


Figura 52

În fig. 53—56, gruparea și separarea se datorează altor trăsături perceptuale. Fig. 53 ne arată o grupare după diferențe de figură. În fig. 54 diferența de luminozitate opune discurile negre celor albe. Observăm că asemănările de dimensiuni, figură sau culoare unesc între ele elemente care sînt depărtate în spațiu. Dar și amplasarea spațială este un factor de grupare; fig. 55 ilustrează „proximitatea" sau „apropierea" conform terminologiei lui Wertheimer; noi preferăm să vorbim, ca și Musatti, de grupare după asemănarea și deosebirea de poziție spațială, care produce aglomerări vizuale. În sfîrșit, fig. 56 prezintă efectul *orientării spațiale.*

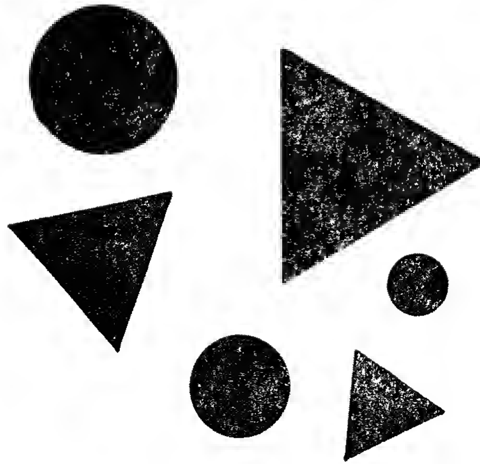


Figura 53

Mişcarea introduce factorii suplimentari de *direcție* și *viteză*. Dacă într-un grup de cinci dansatori trei se deplasează într-un sens şi doi în altul, ei se vor despărți mult mai izbitor decît ne poate arăta fig. 57. Același lucru este valabil pentru deosebirile de viteză (fig. 58). Dacă într-un film un om agitat îşi croieşte drum prin mulțime, el ne atrage atenția, pe cînd într-un instantaneu s-ar putea

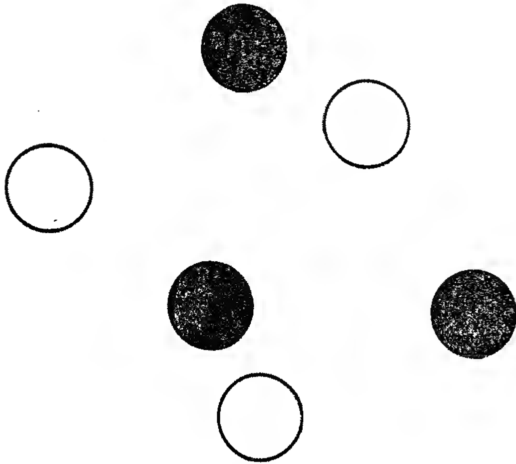


Figura 54

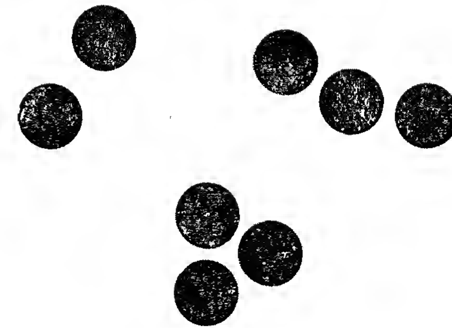


Figura 55



Figura 56

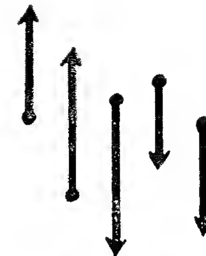


Figura 57

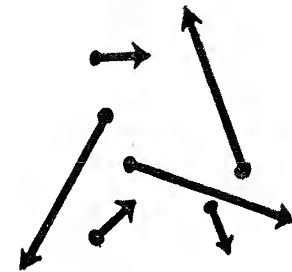


Figura 58

să nici nu-l observăm. Diferenţele subiective de viteză intensifică perceperea adîncimii atunci cînd observăm un peisaj din tren sau din maşină, sau cînd îl filmăm cu un aparat mobil. Aceasta se întîmplă deoarece viteza aparentă a lucrurilor în raport cu vehiculul în mişcare depinde de depărtarea pînă la privitor. Stîlpii de telegraf de lîngă terasament se deplasează mai repede decît casele şi copacii văzuţi la cîteva sute de metri depărtare. Astfel asemănarea şi deosebirea de viteză ne permit să definim distanţa.

Desigur, efectele grupării şi separării nu sînt prea pronunţate în exemplele noastre. Deoarece, pentru a arăta rezultatul obţinut numai prin asemănare şi deosebire, am evitat cît mai mult cu putinţă formarea unor configuraţii. De fapt, factorii de asemănare acţionează în modul cel mai eficace atunci cînd ei susţin configuraţii. Abordarea „de jos", ne dăm seama, este foarte limitată şi trebuie s-o completăm cu o „abordare de sus". Wertheimer foloseşte aceşti termeni pentru a arăta ce diferenţă există între a începe analiza unei imagini de la componente, trecînd apoi spre combinaţiile acestora — metoda pe care am întrebuinţat-o mai sus în privinţa regulilor de grupare — şi a porni cu structura generală a întregului, coborînd ulterior la părţi de un nivel tot mai subordonat.

Gruparea „de jos" şi subdivizarea „de sus" sînt concepte reciproce. O diferenţă importantă între cele două procedee este aceea că pornind de jos putem aplica principiul simplităţii numai asemănării dintre unităţi individuale, pe cînd dacă pornim de sus acelaşi principiu se aplică şi organizării generale. Muzeul de istorie a artei din Viena posedă un grup de picturi de Giuseppe Arcimboldo (secolul al XVI-lea), în care Vara, Iarna, Focul şi Apa sînt reprezentate simbolic prin portrete în profil. Fiecare imagine se compune din obiecte, de exemplu Vara — din fructe, Focul — din buşteni aprinşi, lumînări, o lampă etc. Dacă privitorul porneşte de la componentele unei asemenea picturi, el recunoaşte obiectele şi apreciază felul iscusit în care sînt combinate. Însă astfel el nu va ajunge niciodată la imaginea constituită din întreaga structură.

Depăşind simpla asemănare a unităţilor separate ajungem la principiul grupării după *figură coerentă*. Acest principiu se întemeiază pe asemănarea intrinsecă a elementelor ce alcătuiesc o linie, o suprafaţă sau un volum. Fig. 59 este un desen copiat după o pictură a lui Picasso. De ce vedem piciorul drept al femeii ca o formă continuă, deşi este intersectat de cel stîng? Chiar dacă ştim cum trebuie să arate o femeie, cele două forme reprezentînd piciorul nu s-ar uni într-una singură dacă liniile de contur n-ar fi legate între ele printr-o asemănare de direcţie şi amplasare.

Ce ne determină să combinăm cele şapte stele ale Ursei Mari în acea configuraţie continuă pe care o cunoaştem? Le-am putea vedea ca puncte luminoase separate, sau le-am putea lega în vreun alt mod. Figura 60 arată rezultatul unui experiment în cadrul căruia biologul Paul Weiss a pus şapte picături dintr-o sare de argint pe o placă de gelatină înmuiată într-o soluţie de cromat. Picăturile difuzează lent şi cercuri concentrice de cromat de argint insolubil ajung



Figura 59

să lege între ele cele şapte puncte în ordinea în care noi le vedem spontan pe cer. Weiss se întreabă dacă această corespondenţă neechivocă nu sugerează oare că „un sistem dinamic de interacţiuni similare produs în mintea omului l-a călăuzit în interpretarea dată de el" constelaţiei. În acest ultim exemplu, figura coerentă n-a rezultat din linii, ci dintr-o simplă succesiune de puncte. Există şi alte moduri de a crea o coerenţă convingătoare. Într-un desen al artistului italian Pio Semproni (fig. 61), contururile elementelor albe, foarte evidente, sînt redate indirect prin capetele liniilor de fond verticale, fiecare dintre acestea furnizînd un punct din alcătuirea limitei virtuale.

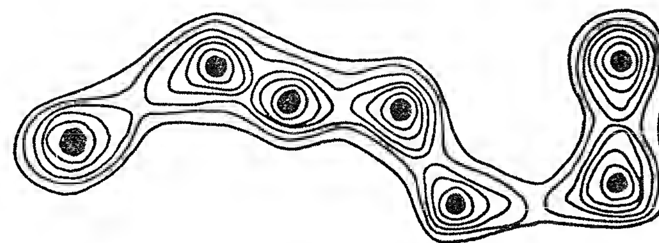


Figura 60

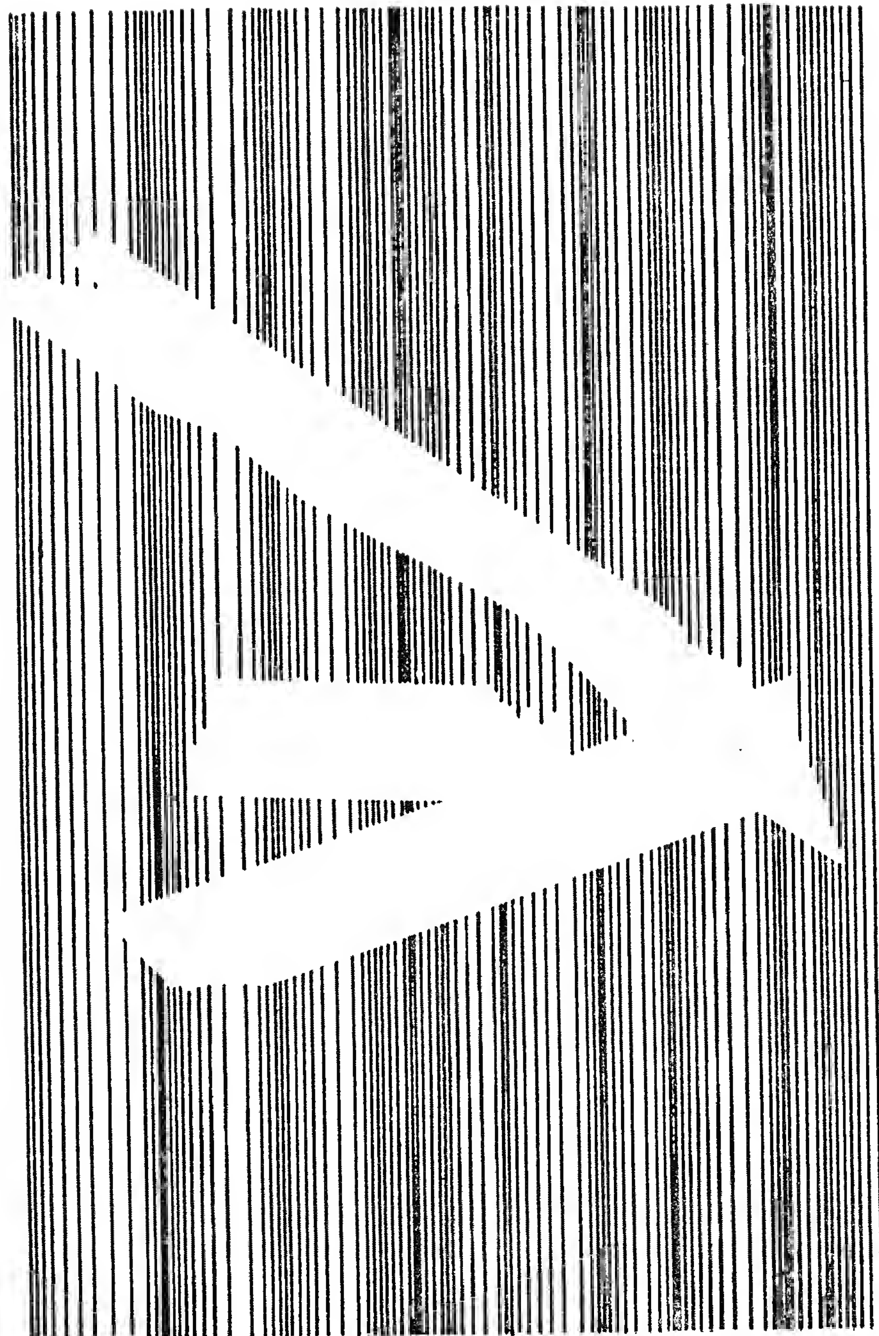


Figura 61
PIO SEMPRONI, Analisi dello Spazio, *1971*.

Cu cît este mai coerentă figura unității, cu atît mai net se va detașa ea din mediul ambiant. Fig. 62 ne arată că o linie dreaptă este mai ușor identificată decît liniile neregulate (efectul este și mai puternic dacă liniile constituie traiectorii ale unor mișcări reale). Atunci cînd putem alege între mai multe prelungiri posibile ale unor linii (fig. 63), preferința noastră spontană se îndreaptă spre cea care continuă cel mai coerent structura intrinsecă. Figura 63 *a* este mai ușor văzută ca o combinație a celor două părți din *b* decît a celor două din *c*, deoarece *b* oferă o structură mai simplă.

Principiul figurii coerente își găsește aplicații interesante în ceea ce numim progresia armonică din muzică. Aici problema este să se mențină unitatea „orizontală" a liniilor melodice în raport cu coerența armonică „verticală" a acordurilor. Aceasta se obține prin menținerea liniilor melodice la un nivel cît

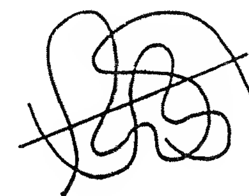


Figura 62

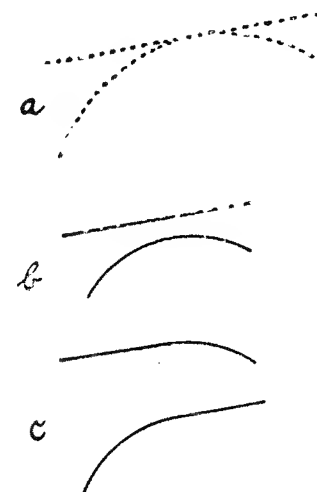


Figura 63

mai simplu şi mai coerent cu putinţă în cadrul obiectivului muzical urmărit. Pentru progresia de la un acord la altul, este vorba, de exemplu, de folosirea grupării după „asemănarea de poziţie". Walter Piston scrie: „Dacă două acorduri triple au una sau mai multe note în comun, acestea sînt repetate pe aceeaşi voce, cealaltă voce sau celelalte voci deplasîndu-se spre cea mai apropiată poziţie disponibilă" (fig. 64).

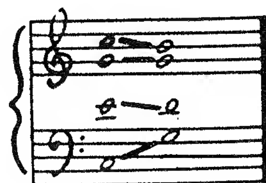


Figura 64

Trecînd dincolo de relaţiile dintre părţi, ajungem la asemănări ce nu pot fi definite decît în raport cu întregul sistem. Asemănarea de amplasare poate fi extinsă, aplicîndu-se nu numai unor unităţi aşezate laolaltă, ci şi poziţiilor similare din cadrul întregului. Un asemenea caz de asemănare este simetria (fig. 65). Tot astfel, asemănarea de sens poate depăşi simplul paralelism — bunăoară, atunci cînd balerinele se mişcă pe traiectorii simetrice (fig. 66).

Cazul limită al asemănării de amplasare este *contiguitatea*. Atunci cînd nu mai există intervale între unităţi avem de-a face cu un obiect vizual compact. Ar putea părea artificial să ne imaginăm o linie sau o suprafaţă ca un conglomerat de unităţi şi s-ar putea să nu sesizăm imediat de ce o vişină roşie este văzută

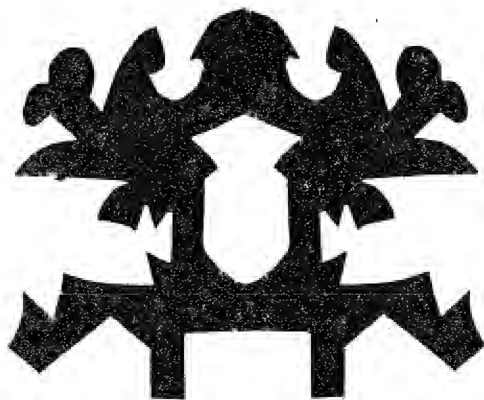


Figura 65

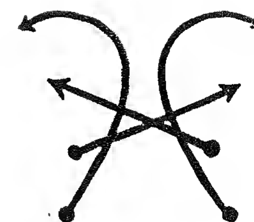


Figura 66

ca un obiect coerent. Problema este mai uşor înţeleasă dacă ne gîndim la tehnica de autotipie, prin care tipograful reuşeşte să reprezinte nuanţe continue de diverse culori şi luminozităţi, ca şi contururi perceptibile, chiar dacă punctele ce alcătuiesc imaginea sînt foarte grosiere. Nu trebuie uitat că imaginile formate de lentilele oculare sînt „culese" punct cu punct de milioane de minusculi receptori retinieni ale căror mesaje, deşi grupate oarecum înainte de atingerea centrilor cerebrali, trebuie asamblate în obiecte pentru a se realiza percepţia. Formarea obiectelor se obţine pe baza principiului simplităţii. Regulile asemănării constituie o aplicaţie specifică a acestuia. Un obiect vizual este cu atît mai unitar cu cît sînt mai asemănătoare elementele lui sub raportul unor factori ca luminozitatea, culoarea, viteza mişcării şi sensul acesteia.

Exemple din artă

Toate operele de artă trebuie să fie privite „de sus", asigurîndu-se astfel o sesizare elementară a organizării globale. În acelaşi timp, însă relaţiile dintre părţi joacă adesea un important rol compoziţional. Asemănarea şi neasemănarea conturează tema principală, de pildă în celebrul tablou al lui Peter Breughel *Parabola orbilor*, ilustrînd adagiul biblic că „atunci cînd un orb călăuzeşte un alt orb, vor cădea amîndoi în groapă". Un grup de şase figuri coordonate este reunit în baza principiului figurii coerente (fig. 67). Capetele alcătuiesc o curbă descen-

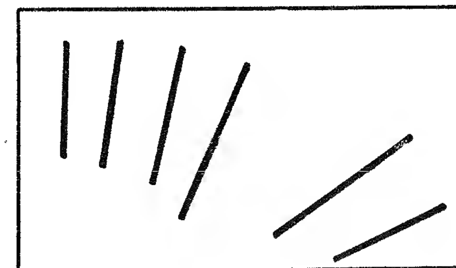


Figura 67

dentă, legînd cele şase figuri într-un şir de trupuri care se înclină uşor şi apoi cad cu rapiditate. Tabloul reprezintă stadiile succesive ale unui singur proces: mers nepăsător, şovăială, teamă, poticnire, cădere. Asemănarea personajelor nu implică o repetiţie strictă, ci schimburi treptate, iar ochiul privitorului este determinat să urmeze cursul acţiunii. Se aplică aici principiul filmului cinematografic unei succesiuni de faze simultane în spaţiu. Vom arăta mai jos că iluzia mişcării generate de film rezultă din aplicarea regulilor asemănării la dimensiunea temporală.

În alte opere un grup de obiecte dispersate este reunit prin asemănare. În *Răstignirea* lui Grünewald din altarul de la Isenheim, corpurile lui Ioan Botezătorul şi Ioan Evanghelistul, aşezate pe laturi opuse ale panoului, sînt amîndouă înveşmîntate în roşu aprins; albul este rezervat pentru veşmîntul Fecioarei, pentru miel, pentru Biblie, pentru pînza ce acoperă şalele lui Iisus şi pentru inscripţia din capătul crucii. Astfel, diferitele elemente ce simbolizează valori spirituale — feciorie, sacrificiu, revelaţie, castitate şi maiestate — răspîndite pe întregul panou, sînt nu numai unite compoziţional, dar şi interpretate vizual ca avînd un singur înţeles. Prin contrast, simbolul cărnii este sugerat de rochia roz a Mariei Magdalena, păcătoasa, care este asociată astfel cu braţele dezgolite ale bărbaţilor. Gombrich a relevat de asemenea existenţa în acest tablou a unei scări de mărimi nerealistă, dar cu semnificaţie simbolică, descrescînd de la trupul gigantic al lui Iisus spre proporţiile micşorate ale Mariei Magdalena.

Forţa unificatoare a figurii coerente este utilizată simbolic de Cézanne în *Unchiul Dominic* (fig. 68). Braţele încrucişate par înlănţuite în poziţia lor, de parcă nu s-ar mai putea desface niciodată. Efectul se realizează în parte prin plasarea capătului mînecii lîngă verticala centrală stabilită prin simetria feţei şi a crucii. Astfel legătura puternică dintre mintea omului şi simbolul credinţei căreia el îşi dedică cugetul restrînge activitatea fizică a corpului şi generează nemişcarea unei energii stăpînite.

Legînd două sau mai multe puncte prin asemănare, artistul poate crea o mişcare vizuală semnificativă. El Greco a pictat *Izgonirea din templu* (fig. 69) în tente gălbui şi cafenii lipsite de strălucire. Un roşu aprins este rezervat pentru veşmintele lui Iisus şi ale unuia din zarafi, care se înclină în colţul din stînga jos al tabloului. Cînd atenţia privitorului este captată de personajul central al lui Iisus, asemănarea de culoare face ca privirea să-i alunece spre stînga jos, către celălalt punct roşu. Această mişcare dublează traiectoria biciului lui Iisus, care este subliniată şi mai mult de braţele ridicate ale celor două personaje interpuse. Astfel ochiul realizează efectiv acţiunea ce reprezintă subiectul principal al picturii.

Comparaţia perceptuală cere ca bază, aşa cum am văzut mai sus, o anumită asemănare. Aşa cum deosebirile de mărime din fig. 52 ies în evidenţă atunci cînd figura şi orientarea spaţială sînt menţinute constante, tot astfel diferenţa de mărime dintre cele două scaune ce apar în *Dormitorul* lui Van Gogh (fig. 70) este



Figura 68



Figura 69

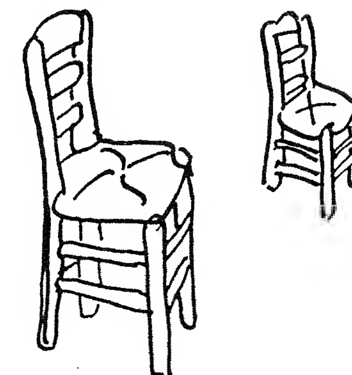


Figura 70

întărită prin aceleaşi mijloace. Deosebirea de mărime, care contribuie la crearea adîncimii, este subliniată prin asemănarea izbitoare de figură, culoare şi orientare în spaţiu.

Asemănarea şi deosebirea părţilor sînt factori cu o acţiune vădită în compoziţia în guaşă *Femeie şezînd* a lui Picasso. Asemănarea elementelor geometrice

pe întreaga suprafaţă a picturii subliniază unitatea întregului şi atenuează, în maniera cubistă, distincţia dintre femeie şi fundalul asemănător unui paravan. Distincţia, totuşi, se obţine clar prin alte mijloace. În esenţă artistul foloseşte o înclinare spre stînga pentru corp şi o înclinare spre dreapta pentru fundal; factorul orientare, aşadar, serveşte la subdivizarea picturii în cele două subiecte principale. Cît priveşte figura, unităţile circulare sînt limitate la trupul femeii, fiind astfel distribuite încît să accentueze structura piramidală a acestora. Singura formă curbă din afara corpului femeii este rezemătoarea de braţe a scaunului verde, — un intermediar între decorul unghiular şi corpul organic.

Culoarea susţine subdivizarea produsă prin figură şi orientare, adăugînd totodată varietate compoziţiei prin aceea că într-o anumită măsură ea contracarează aceste tendinţe structurale. Cu excepţia tentelor de cafeniu închis folosite atît în afara figurii cît şi în interiorul ei, fiecare culoare ţine sau de corp sau de fundal. Înlănţuirea verticală de galbenuri dă unitate şi distincţie femeii. Progresia în trepte din stînga — cap-umăr-corp — este unificată de brunurile deschise pe cînd portocaliul îmbină partea dreaptă şi o leagă de pata ovală de la bază. Continuitatea fundalului, întreruptă de corp, se restabileşte prin asemănarea de culoare. Verdele „repară" scaunul disociat, iar în partea dreaptă un brun relativ închis leagă două porţiuni ale fundalului separate de braţul femeii. Interacţiunea asemănărilor şi neasemănărilor corespunzătoare din această pictură generează o reţea foarte strînsă de relaţii.

Exemplul de mai sus ilustrează bine două lucruri cu caracter general. Mai întîi, faptul că asemănarea şi deosebirea sînt aprecieri relative. Asemănarea dintre obiecte depinde de deosebirea lor faţă de mediu. Astfel figurile rotunde seamănă izbitor între ele, în ciuda oricăror deosebiri, deoarece sînt înconjurate de figuri liniare sau unghiulare. În al doilea rînd, în complexitatea compoziţiei artistice factorii de grupare sînt adesea contrapuşi unul altuia. Figurile răzleţite sînt „reparate" şi reunite în spaţiu prin asemănarea de culoare. Diferenţa de culoare este contracarată prin asemănarea de figură. Acest contrapunct al conexiunii şi separării sporeşte bogăţia concepţiei artistice.

Scheletul structural

Deşi figura vizuală a unui obiect este în mare măsură determinată de limitele exterioare ale acestuia, nu se poate spune că limitele în sine *constituie* figura. Dacă unui om de pe stradă i se spune să urmeze ruta indicată în figura 71 *a* („mergi pînă la a doua intersecţie, ia-o la stînga, mergi iarăşi pînă la a doua intersecţie, ia-o la dreapta, mergi apoi pînă la prima intersecţie ...), el se va întoarce de unde a plecat. Aceasta îl va surprinde probabil. Deşi s-a deplasat de-a lungul întregului contur, este improbabil ca experienţa lui să conţină elementele esenţiale ale imaginii pe care şi-o formează imediat în minte atunci cînd vede forma de cruce a rutei străbătute (fig. 71 *b*). Perechea de axe, deşi nu coincide cu limitele fizice

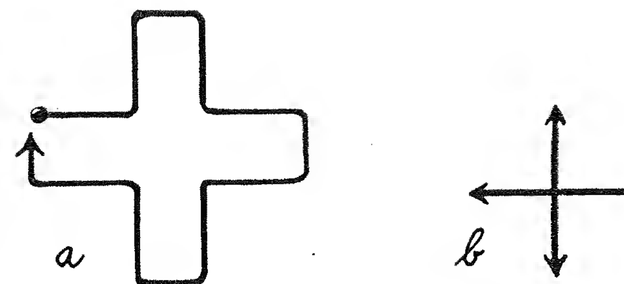


Figura 71

reale, determină caracterul şi identitatea figurii. În mod similar, am putut prezenta în figura 67 tema compoziţională de bază a picturii lui Breughel cu ajutorul unor linii drepte care nu seamănă nicidecum cu contururile reale ale personajelor. Conchidem deci că atunci cînd vorbim „despre figură" ne referim la două proprietăţi foarte diferite ale obiectelor vizuale: 1) limitele reale create de artist — linii, mase, volume — şi 2) scheletul structural generat în percepţie de aceste forme materiale, dar rareori coincizînd cu ele.

Delacroix spunea că în desenarea unui obiect primul lucru de care trebuie ţinut seama este contrastul dintre liniile principale: „trebuie să fii deplin conştient de aceasta înainte de a pune creionul pe hîrtie". În întregul proces de execuţie a operei artistul trebuie să nu uite scheletul structural pe care îl creează, acordînd totodată atenţie contururilor, suprafeţelor şi volumelor foarte diferite pe care le pictează propriu-zis. Meşteşugul omenesc nu se poate desfăşura decît succesiv: cele văzute ca întreg în opera finală se creează bucată cu bucată. Imaginea călăuzitoare din mintea artistului nu este o reprezentare fidelă a picturii sau sculpturii în aspectul ei final, ci mai ales un schelet structural, o configuraţie de forţe vizuale care determină caracterul obiectului vizual. Iar cînd se întîmplă ca această imagine să fie neglijată, mîna face greşeli.

O discrepanţă similară între acţiunea fizică şi figura fizică de o parte, şi imaginea obţinută de cealaltă există şi în modul cum acţionează privitorii atunci cînd se uită la un obiect. În anii din urmă înregistrări exacte ale mişcărilor oculare au arătat la ce părţi ale unei picturi priveşte observatorul, cît de des şi de îndelung este fixat fiecare loc, şi în ce succesiune temporală. În mod explicabil, punctele de fixare se grupează în zonele de cel mai mare interes pentru privitor. Altfel, nu există totuşi o legătură prea strînsă între sensul mişcărilor oculare şi structura perceptuală a imaginii ce rezultă în final din acest „baleiaj". Scheletul structural nu se naşte din mişcările ochilor privitorului, şi nici din cele ale mîinilor artistului.

Triunghiuri diferite au caractere vizuale net diferite, care nu pot fi deduse din figura lor reală, ci doar din scheletul structural creat de această figură prin

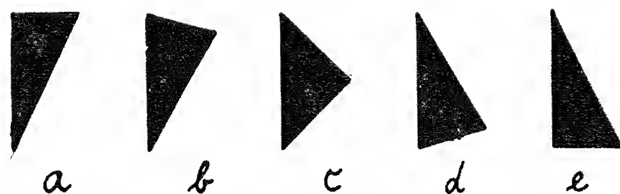


Figura 72

inducție. Cele cinci triunghiuri din fig. 72 s-au obținut prin deplasarea pe verticală a unuia din vîrfuri, celelalte două rămînînd nemișcate. Wertheimer observa că atunci cînd vîrful mobil coboară într-o mișcare continuă, în triunghi se produc schimbări ce nu sînt continue; mai curînd avem de-a face cu o serie de transformări culminînd în cele cinci figuri prezentate. Deși își au surse în schimbările de contur, deosebirile structurale dintre triunghiuri nu pot fi descrise prin elementele acestui contur.

Triunghiul *a* (fig. 73) este caracterizat de o axă verticală principală și de una orizontală secundară, cele două axe întîlnindu-se într-un unghi drept. În *b* axa principală este înclinată spre dreapta și divide întregul în două jumătăți simetrice. Latura stîngă, deși obiectiv este verticală, cu greu mai e văzută ca atare.

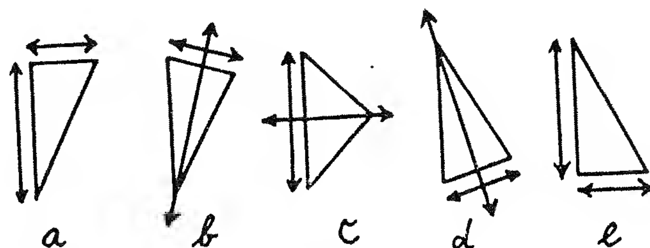


Figura 73

Ea a devenit o deviere oblică de la axa principală a imaginii. În *c* oblicitatea întregului a dispărut, dar acum a devenit dominantă axa mai scurtă, cea orizontală, ea fiind centrul unei noi diviziuni simetrice. Triunghiul *d* revine la oblicitate, și așa mai departe.

Scheletul structural al fiecărui triunghi își obține contururile pe baza legii simplității: scheletul rezultat este cea mai simplă structură ce se poate realiza cu figura respectivă. E nevoie de un anumit efort pentru a ne reprezenta structuri mai puțin simple — de exemplu *c* ca triunghi oblic neregulat sau *d* ca deviere

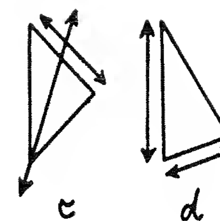


Figura 74

de la forma dreptunghică *e* (figura 74). Simetria este folosită oriunde acest lucru e cu putință (*b*, *c*, *d*); în *a* și *e* dreptunghicitatea oferă cea mai simplă imagine disponibilă.

Scheletul structural se compune în primul rînd din cadrul axelor, acestea generînd corespondențe caracteristice. De exemplu, în cele trei triunghiuri isoscele din figura 72, cele două laturi egale corespund una alteia; ele constituie „catetele", latura a treia fiind văzută ca bază. În celelalte două triunghiuri, unghiul drept asigură corespondența dintre cele două laturi opuse ipotenuzei.

Din cele de mai sus rezultă, în primul rînd, că același schelet structural se poate întruchipa într-o mare varietate de figuri. Dacă privim figura 95, vedem trei dintre nenumăratele versiuni ale corpului omenesc produse de artiști din diferite culturi. Putem, surprinzător de ușor, să recunoaștem acest corp în cea mai primitivă imagine liniară ca și în cea mai complexă interpretare, cu condiția să se respecte axele și corespondențele fundamentale.

Rezultă, apoi, că dacă o anumită imagine vizuală poate produce două schelete structurale diferite, ea poate fi percepută ca două obiecte total diferite. Comentariul lui Ludwig Wittgenstein despre celebrul rățoi-iepure — un desen ce poate fi perceput ca un cap de rățoi privind spre stînga sau ca un cap de iepure privind spre dreapta — ne arată ce dificultăți putem întîmpina dacă presupunem că contururile de pe hîrtie conțin tot ce există în percept. Acest desen implică două schelete structurale contradictorii, dar la fel de valabile, îndreptate în sensuri opuse. Wittgenstein, observator perspicace, a înțeles că nu este vorba de două interpretări diferite ale aceluiași percept, ci de două percepte diferite. Iar faptul că dintr-un singur stimul pot rezulta două percepte i-a părut a fi foarte surprinzător.

3 FORMA

„Forma este figura vizibilă a conţinutului", scrie pictorul Ben Shahn. Iată o formulă bună ce defineşte distincţia dintre figură şi formă pe care o fac în aceste capitole. Sub titlul „Figura" am discutat cîteva dintre principiile după care materialul vizual, receptat de ochi, se organizează astfel încît să poată fi înţeles de mintea omenească. Totuşi figura poate fi separată de ceea ce reprezintă doar în scopul unei analize extrinsece. Ori de cîte ori percepem o figură, noi o interpretăm conştient sau inconştient ca reprezentînd ceva şi, deci, ca fiind forma unui conţinut.

În mod practic figura serveşte, în primul rînd, la a ne informa despre natura lucrurilor prin intermediul înfăţişării lor exterioare. Ceea ce vedem la un iepure sub raportul figurii, culorii şi comportamentului extern, ne spune multe despre natura iepurelui, iar diferenţa de aspect dintre o ceaşcă şi un cuţit arată care din ele este menit să conţină un lichid şi care să taie o prăjitură. Mai mult, atunci cînd iepurele, ceaşca şi cuţitul ne informează despre sine ca entităţi individuale, fiecare din ele ne lămureşte totodată şi asupra unor întregi categorii de lucruri — iepurii în general, ceştile şi cuţitele — şi, prin extindere, despre animale, recipiente şi instrumente de tăiat. Astfel o figură nu este niciodată percepută ca fiind a unui obiect individual, ci întotdeauna ca a unui fel de obiecte. Figura este un concept în două moduri diferite: întîi, deoarece vedem fiecare figură ca un *fel* de figură (vedeţi cele spuse despre conceptele perceptuale la pagina 57); în al doilea rînd, deoarece fiecare fel de figură este văzut ca fiind forma unor întregi feluri de obiecte. Pentru a folosi un exemplu dat de Wittgenstein, desenul liniar al unui triunghi poate fi văzut ca o gaură triunghiulară, ca un corp solid sau ca o figură geometrică; ca aşezat pe bază sau ca atîrnat de vîrf; ca reprezentînd un munte, o pană de despicat, o săgeată, un semn indicator etc.

Nu toate obiectele reuşesc să ne informeze prin figură despre natura lor fizică. Un peisaj pictat are puţin de-a face cu o pînză plană acoperită cu pete de vopsea. Un corp sculptat în piatră ne vorbeşte despre făpturi vii, făpturi care diferă atît de mult de bucăţile inerte de marmură. Asemenea obiecte sînt făcute doar pentru vedere, dar şi ele servesc drept formă pentru întregi categorii de lucruri: imaginea pictată a Marelui Canion ne informează despre peisaje, iar bustul lui Lincoln vorbeşte despre oameni meditativi.

Mai mult, forma trece totdeauna dincolo de funcţia practică a lucrurilor, găsind în figura lor calităţile vizuale ale rotunjimii sau unghiularităţii, ale tăriei sau slăbiciunii, ale armoniei sau nepotrivirii. Prin aceasta ea le interpretează simbolic ca imagini ale condiţiei umane. De fapt, aceste calităţi pur vizuale ale înfăţişării sînt cele mai puternice dintre toate. Ele sînt acelea care ne parvin cel mai direct şi mai profund. Aceasta se va vădi de repetate ori în prezenta lucrare. Dar mai trebuie să precizăm ceva înainte de a trece la detalii. Orice figură, am lăsat să se subînţeleagă, are un caracter semantic, adică, prin simplul fapt că este văzută ea transmite mesaje despre subiect. Totuşi, ea nu ne înfăţişează copii exacte ale subiecţilor. Nu toate figurile recunoscute drept iepuri sînt identice, iar imaginea unui iepure redată de Dürer nu este strict identică cu vreunul din iepurii văzuţi vreodată de cineva.

Această condiţie fundamentală a oricărei imagini n-ar fi trebuit explicată unui ţăran trăind în perioada clasică a culturii maia, cel puţin nu în cazul reprezentărilor picturale şi sculpturale, căci imaginile textile şi ceramice din epoca lui se deosebeau foarte evident de subiectele reprezentate. Acest fapt este mai puţin limpede în propria noastră cultură, bazată pe veacuri întregi de artă mai mult sau mai puţin realistă. Iepurele lui Dürer arată atît de izbitor ca un animal real încît e nevoie de o cercetare avizată pentru a descoperi diferenţa fundamentală. „Era un artist foarte iscusit", spune Goethe despre un prieten al său pictor, „şi se număra printre puţinii care ştiu cum să transforme pe de-a-ntregul artificiul în natură şi natura în artă. Aceşti oameni sînt tocmai cei ale căror merite greşit înţelese continuă să dea naştere doctrinei falsei naturaleţi."

Doctrina la care se referea Goethe cu mulţi ani în urmă a susţinut şi încă susţine că arta ţinteşte la o iluzie amăgitoare şi că orice abatere de la acest ideal mecanic trebuie să fie explicată, scuzată, justificată. Avem de-a face aici cu un demers născut din unele principii ce au stat la baza artei renascentiste începînd cu secolul al XV-lea. Dacă un stil pictural nu reuşeşte să satisfacă această normă — şi toate stilurile de artă, moderne sau străvechi, dau greş în practică, mai mult sau mai puţin evident, sub acest raport, — discrepanţa este explicată într-unul din următoarele moduri: artistul n-are iscusinţa de a realiza ceea ce vrea să facă; el redă ceea ce ştie şi nu ceea ce vede; el adoptă orbeşte convenţiile picturale ale confraţilor săi; el percepe greşit din cauza unor defecte ale ochilor sau ale sistemului său nervos; el aplică un principiu corect dintr-un punct de vedere anormal; el încalcă intenţionat regulile reprezentării corecte.

Această doctrină iluzionistă, cum aş numi-o eu, continuă să producă o mulţime de interpretări eronate. Ca atare trebuie spus foarte categoric şi foarte frecvent că *realizarea de imagini, artistice ori de altă natură, nu derivă pur şi simplu din proiecţia optică a obiectului reprezentat, ci este un echivalent, redat cu anumite mijloace specifice, al celor observate la acest obiect.*

Doctrina iluzionistă se naşte dintr-o dublă aplicare a ceea ce filozofia desemnează prin termenul de „realism naiv". Potrivit acestuia nu există nici o deo-

sebire între obiectul fizic și imaginea lui percepută de minte; mintea vede obiectul însuși. Tot astfel, opera unui pictor sau a unui sculptor este considerată drept o simplă copie a perceptului. Așa cum masa văzută de ochi este, se presupune, identică cu masa-obiect fizic, tot astfel imaginea mesei de pe pînză reproduce pur și simplu masa pe care a văzut-o artistul. În cel mai bun caz, artistul poate „perfecționa" realitatea sau o poate îmbogăți cu roade ale fanteziei sale, omițînd sau adăugînd detalii, alegînd exemple potrivite și rearanjînd ordinea dată a lucrurilor. Putem cita în acest sens celebra istorioară a lui Pliniu, foarte frecvent menționată în tratatele din vremea Renașterii. Pictorul grec Zeuxis, neputînd găsi nici o femeie îndeajuns de frumoasă pentru a-i sluji ca model al Elenei din Troia, „a cercetat fecioarele din oraș, goale, și a ales cinci, ai căror nuri personali intenționa să-i redea în tabloul său".

Operațiile atribuite artistului de această teorie ar putea fi numite „cosmetice", deoarece în principiu ele pot fi executate la fel de bine și pe obiectul-model. Acest procedeu reduce arta la un soi de chirurgie plastică. Partizanii teoriei iluzioniste uită deosebirea fundamentală dintre lumea realității fizice și imaginea ei pe pînză ori în piatră.

Orientarea în spațiu

Ceea ce am spus mai sus cu privire la forma imaginilor se referă în mod specific la reprezentările realizate în anumite tehnici, bi- sau tridimensionale. Totuși există caracteristici ale formei care apar chiar și în percepția obișnuită, atunci cînd recunoaștem sau nu putem recunoaște un obiect ca fiind el însuși sau unul de felul său. Înfățișarea unui obiect individual nu rămîne totdeauna aceeași, iar un anumit individ nu arată exact ca ceilalți membri ai speciei respective. Trebuie așadar să ne întrebăm: ce condiții urmează a fi satisfăcute de forma vizuală pentru ca imaginea să poată fi recunoscută?

Să începem cu un factor relativ simplu: Ce importanță are orientarea în spațiu? Ce se întîmplă atunci cînd vedem un obiect nu în poziția normală, ci în una neobișnuită?

Identitatea unui obiect vizual depinde, așa cum s-a arătat mai sus, în mai mică măsură de figura lui decît de scheletul structural pe care îl creează forma. Se poate ca o înclinare laterală să nu afecteze acest schelet, dar se poate să-l și afecteze. Cînd un triunghi sau un dreptunghi este înclinat (fig. 75 *a*), el nu devine un alt obiect. Noi îl vedem doar ca deviat de la o poziție mai normală. Acest lucru a fost demonstrat convingător cu mulți ani în urmă prin experimentele lui Louis Gellermann, în cadrul cărora unor copii mici și unor cimpanzei li s-au prezentat variații ale unui triunghi familiar. Cînd triunghiul a fost înclinat la 60°, atît copiii, cît și animalele și-au aplecat capetele cu același unghi pentru a restabili orientarea „normală" a imaginii.

Dacă totuși, înclinăm un pătrat la un unghi similar, el se transformă într-o figură geometrică total diferită, atît de diferită încît capătă o denumire

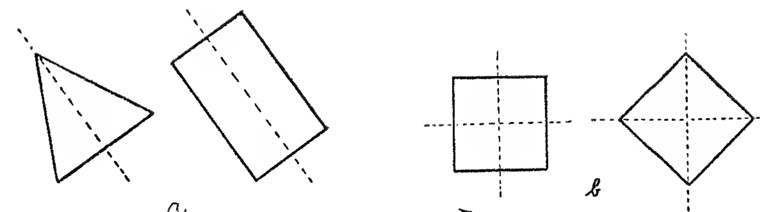


Figura 75

proprie — carou sau romb (fig. 75 *b*). Aceasta se întîmplă deoarece cadrul structural nu s-a deplasat odată cu imaginea. O nouă simetrie permite axelor verticală și orizontală să treacă prin colțuri, plasînd astfel accentele figurii în cele patru vîrfuri și transformînd laturile într-un fel de pante de acoperiș. Vizual avem o nouă imagine, cu vîrfuri, mai dinamică și mai puțin stabilă.

Se poate astfel ajunge la confuzii atunci cînd experimentatorul își întemeiază fără discernămînt aprecierile pe o definiție prea completă a identității. El poate să taie un pătrat de carton și, arătîndu-l unor copii în diferite poziții, să întrebe: Este același pătrat? Pînă pe la vîrsta de șapte ani copii nu admit că figura geometrică înclinată este același pătrat. Experimentatorul pripit ar putea conchide că copilul, înșelat de înfățișare, n-a reușit să recunoască situația reală. Dar se referea oare copilul la bucata de carton, sau la obiectul vizual? Și cine a dispus oare ca identitatea să se întemeieze pe criterii materiale și nu vizuale? Desigur că orice artist va protesta.

Orientarea spațială implică un cadru de referință. Într-un spațiu gol, lipsit de forțe de atracție, nu există „sus" și „jos", verticalitate sau înclinare. Cîmpul nostru vizual ne oferă un cadru — „orientarea retiniană", așa cum am numit-o mai înainte. Atunci cînd copiii și cimpanzeii și-au aplecat capetele într-o parte, ei au eliminat înclinarea imaginii în raport cu cîmpul lor vizual. Există însă și „orientarea în mediu". Cînd o pictură atîrnă strîmb pe perete, noi îi vedem înclinarea chiar dacă ne aplecăm capetele în mod corespunzător, căci raportăm pictura la cadrul format de pereți. În lumea mai restrînsă a picturii însăși, pe de altă parte, verticalele și orizontalele cadrului determină două axe fundamentale. În figura 76, luată dintr-un studiu al Herthei Kopfermann privind percepția spațiului, patrulaterul interior, sub influența cadrului înclinat, tinde să arate ca un pătrat înclinat, deși luat în sine sau într-un cadru vertical ori orizontal el se prezintă ca un romb vertical. În figura 77, extrasă din ornamentația unei fețe de masă reprezentată într-o natură statică a lui Picasso, romburile au o tendință de a părea paralele între ele, deși obiectiv se deosebesc ca orientare. Copiii desenează adesea hornul perpendicular pe acoperișul înclinat, chiar dacă această aderență la un cadru mai specific aduce hornul respectiv în poziție oblică. De regulă, așadar, orientarea spațială a elementelor dintr-o pictură este determinată de mai multe

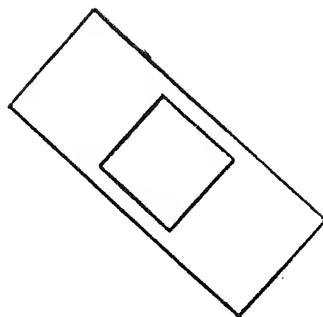


Figura 76

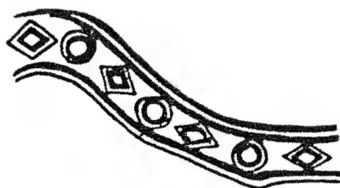


Figura 77

influenţe diferite. Dacă un cap este înclinat lateral, nasul va fi perceput ca drept în raport cu capul, dar ca oblic în raport cu întregul tablou. Artistul trebuie să se asigure nu numai că va obţine efectul dorit, dar şi că forţa diferitelor cadre de referinţă locale este net proporţională; acestea trebuie fie să se compenseze reciproc, fie să se subordoneze unul altuia în mod ierarhic. Altfel privitorul va fi pus în încurcătură de un „foc încrucişat". Observaţi orientarea stînjenitor de imprecisă a liniei centrale în figura 78.

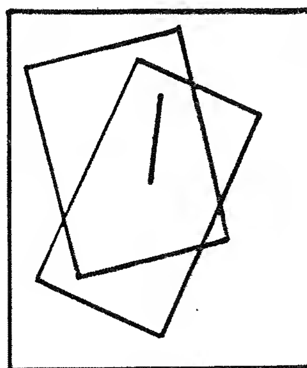


Figura 78

Pe lîngă coordonatele cîmpului retinian şi ale mediului vizual, un al treilea cadru de orientare spaţială este asigurat pe cale kinestezică, prin senzaţiile musculare din corp şi prin organul de echilibru din urechea internă. În orice poziţie s-ar afla corpul sau capul nostru, noi sesizăm direcţia forţei gravitaţio-

nale. În viaţa cotidiană aceste senzaţii kinestezice sînt de regulă armonizate cu cele provenite din cadrul vizual al ambianţei. Atunci însă cînd privim în sus la o clădire înaltă, chiar şi conştiinţa înclinării capului se poate dovedi insuficientă pentru a compensa aparenta aplecare a faţadei spre înapoi, iar dacă aceeaşi imagine apare pe un ecran de cinematograf, postura verticală a observatorului, împreună cu cadrul vertical al imaginii, face ca imaginea din film să fie înclinată.

Experimentele lui Herman Witkin au arătat că oamenii diferă mult în privinţa gradului în care orientarea lor spaţială se bazează pe simţul vizual sau pe cel kinestezic. S-a constatat că persoanele mai sensibile sub raport vizual, influenţate de lumea exterioară, sînt în general mai puternic orientate spre exterior, mai dependente de normele ambianţei, pe cînd cele mai sensibile sub raport kinestezic, răspunzînd unor semnale din înseşi corpurile lor, par a fi mai orientate spre interior, preferînd propria lor judecată canoanelor lumii din jur.

Am dat pînă acum exemple de înclinare moderată, care adesea nu afectează esenţa scheletului structural. O răsturnare de 90° va influenţa mai drastic caracterul figurilor vizuale, obligînd verticala şi orizontala să facă schimb de poziţii. Cînd o vioară sau un trup sculptat sînt aşezate pe o parte, axa de simetrie îşi pierde mult din impactul său, iar figura se orientează lateral, în felul

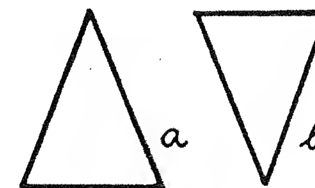


Figura 79

unei bărci sau al unei săgeţi. Schimbarea este şi mai radicală atunci cînd obiectul ne apare răsturnat. Cele două triunghiuri din figura 79 diferă sub raportul formei. Cel din *a* se înalţă pe o bază stabilă către un vîrf ascuţit, pe cînd cel din *b* stă într-un echilibru greoi şi precar pe un punct de susţinere.

Acestea sînt schimbări dinamice, datorate direcţiei forţei gravitaţionale. Efectul este maxim la acele obiecte a căror expresie dinamică determină cel mai intens identitatea lor vizuală, cu deosebire la chipul omenesc. În filmele suprarealiste feţele personajelor sînt uneori prezentate în poziţii răsturnate. Efectul este înfricoşător: chiar dacă înţelegem despre ce e vorba, imaginea vizuală vrea să ne convingă că vedem un nou fel de faţă, o variantă monstruoasă dominată de gaura oarbă a gurii, proiectînd înainte proeminenţa nasului şi prezentînd la bază doi ochi bulbucaţi, acoperiţi de pleoape umflate care se închid în sus.

Este, firește, avantajos să putem recunoaște obiectele indiferent de poziția lor spațială. Copiii mici răsfoiesc cărțile cu poze fără să țină prea mult seama că ilustrațiile se prezintă corect sau în poziție răsturnată, și se presupunea că, în mod general, orientarea în spațiu a obiectelor nu prezintă importanță nici pentru copiii și nici pentru populațiile primitive. Experimente recente au arătat totuși că în anumite condiții imaginile proiectate pe perete sînt mai ușor recunoscute de copilul mic dacă apar în poziția corectă și că această deosebire tinde să nu mai aibă importanță atunci cînd copilul atinge vîrsta școlară. Nu putem fi siguri deocamdată în ce măsură recunoașterea obiectelor vizuale este înrîurită de modificările aspectului perceptual ce însoțesc schimbarea orientării în spațiu.

În orice caz, a observa orientarea spațială a obiectelor din lumea fizică este un lucru, iar a reprezenta pictural aceste obiecte e cu totul altul. Această concluzie este deosebit de valabilă pentru copiii mici. În lumea fizică ei observă clădiri, arbori și automobile fixate de sol și ar fi surprinși să vadă oameni sau animale stînd pe cap. Spațiul gol al hîrtiei de desen nu impune însă asemenea constrîngeri, și la început toate orientările spațiale par la fel de bune, de pildă, pentru redarea trupurilor omenești. Orientarea în spațiu nu este încă diferențiată. Poziția verticală „corectă" se impune doar în mod treptat, din motive încă nelămurite. Unul dintre acestea este fără îndoială faptul că în condiții normale proiecția retiniană obținută de la imaginea verticală corespunde celei primite de copil de la modelul fizic. Mai mult, se poate demonstra, chiar și în cazul desenelor simple făcute de copii, că unidirecționalitatea forței de gravitație introduce distincția dintre „sus" și „jos", care îmbogățește lumea noastră vizuală atît fizic, cît și simbolic. Atunci cînd pictorii sau sculptorii moderni creează opere ce pot fi privite în orice poziție spațială, ei plătesc această libertate acceptînd o omogenitate relativ nediferențiată.

Proiecțiile

În exemplele de orientare spațială discutate pînă acum ne-am fi putut aștepta să nu avem schimbări de identitate vizuală, căci forma geometrică a rămas nemodificată. Am observat însă că, în anumite condiții, o nouă orientare scoate în evidență un schelet structural nou, care dă obiectului un caracter diferit. Examinînd acum acele devieri care implică schimbarea formei geometrice, vom găsi că modificările „nerigide" pot sau nu să afecteze identitatea imaginii, în funcție de modul în care ele acționează asupra scheletului structural.

Tăiați un dreptunghi mai mare de carton și observați-i umbra la lumina unei luminări sau a unui bec foarte mic. Se pot naște nenumărate proiecții ale dreptunghiului, unele dintre ele arătînd ca cele din figura 80. Figura 80 *a*, obținută atunci cînd dreptunghiul intersectează perpendicular direcția sursei luminoase, seamănă foarte mult cu obiectul fizic. Toate celelalte unghiuri de proiecție generează abateri mai mult sau mai puțin marcate de la înfățișarea acestuia. Figura 80 *b*, deși lipsită de simetrie și de unghiuri drepte, este ușor văzută ca un dreptunghi nedeformat, înclinat în spațiu. Aici acționează principiul simplității. Dacă o versiune tridimensională a unei figuri geometrice este în măsură suficientă mai stabilă și mai simetrică decît proiecția plană, privitorul va tinde să vadă forma mai simplă, extinsă în adîncime. Figura 80 *c* e mult mai greu văzută ca proiecție a dreptunghiului — ceea ce și este. Ca figură plană verticală, ea are o simetrie verticală proprie. Ea este un trapez regulat relativ simplu, iar tensiunea creată de inegalitatea unghiurilor se compensează în plan. Scheletul structural nu indică un dreptunghi.

În fine, figura 80 *d* nu mai este deloc proiecția unui dreptunghi, ci mai degrabă a grosimii bucății de carton. Putem înțelege, rațional, că și această

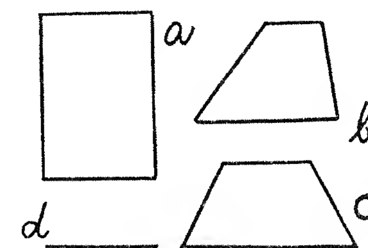


Figura 80

imagine derivă din obiectul nostru, dar devierea nu mai poate fi *văzută*. Vom reveni în curînd la această problemă, specifică perceperii obiectelor tridimensionale.

Privind proiecțiile constatăm existența fenomenului de *constanță a figurii și mărimii*. Cel mai adesea, constanța perceptuală este explicată în tratatele de psihologie în mod înșelător de simplist. Se arată, corect, că dacă noi am vedea obiectele fizice așa cum ele se proiectează pe retină, aceste obiecte ar suferi niște oribile transformări neregulate de formă și mărime atunci cînd își schimbă poziția în raport cu noi sau cînd noi ne schimbăm poziția în raport cu ele. Din fericire așa ceva nu se întîmplă. Perceptul elaborat de creier pe baza proiecției retiniene ne permite să vedem obiectul așa cum acesta *este* în realitate. Întrebînd pe cineva ce vede atunci cînd i se arată umbra dreptunghiului nostru de carton în poziție înclinată, ni se va răspunde că persoana respectivă *vede* un dreptunghi cu figură constantă și stabilă. Cerîndu-i-se apoi să-l deseneze, subiectul va desena probabil un dreptunghi.

Toate acestea sînt destul de adevărate, dar deseori se lasă impresia că această „corecție" specifică a configurației de stimuli are loc în mod automat și uni-

versal, deşi nu chiar complet, şi că ea se datorește fie unui mecanism înnăscut, care nu mai necesită altă explicaţie, fie experienţei acumulate, care corectează impresia retiniană greşită cu ajutorul cunoştinţelor noastre mai exacte. Experimente de felul celor întreprinse de T. G. R. Bower au arătat că sugarii în vîrstă de 2—20 de săptămîni deosebesc obiectele (bunăoară, cuburi) după dimensiunile lor obiective, şi că ei văd dreptunghiurile înclinate ca dreptunghiuri şi nu potrivit figurii rezultate din proiecţia retiniană. Se demonstrează astfel că măcar elementele constanţei de formă şi mărime sînt deja prezente la o vîrstă fragedă. Totuşi nu acesta este punctul principal de interes.

Privind din nou fig. 80 ne vom aminti că nu toate proiecţiile sînt percepute potrivit figurii obiective, acelaşi lucru fiind valabil şi pentru mărime. Totul depinde de natura specifică a proiecţiei şi de celelalte condiţii existente în situaţia dată. În funcţie de aceste condiţii putem avea de-a face cu o constanţă izbitoare, sau cu nici un fel de constanţă, sau cu un efect intermediar. Indiferent dacă asigurarea constanţei este inerentă sistemului nervos sau dobîndită prin experienţă, există probabil, în oricare din cazuri, un mecanism complex pentru tratarea adecvată a datelor primite. Trebuie să cunoaştem două lucruri: 1) la ce tipuri de percept duc diferitele tipuri de proiecţie şi 2) pe baza căror principii funcţionează mecanismele ce asigură constanţa?

Pe artist îl interesează mai ales să ştie ce efecte vor produce diferitele figuri. El poate afla acest lucru studiind principiile pe care se bazează percepţia figurii. Desigur, condiţiile vizuale din viaţa cotidiană nu sînt nicidecum identice cu cele dintr-un desen sau dintr-o pictură. În locul proiecţiilor izolate din figura 80, de exemplu, în ambianţa fizică receptăm mai adesea secvenţe întregi de proiecţii în continuă schimbare, efectul de constanţă fiind astfel considerabil sporit. Cînd dreptunghiul de carton trece treptat dintr-o poziţie în alta, proiecţiile momentane se susţin şi se interpretează reciproc. În această privinţă mediile imobile ca desenul, pictura şi fotografia sînt total diferite de cele mobile. O proiecţie care, împietrită în aspectul ei de moment, ne apare frapantă, misterioasă, absurdă sau greu de recunoscut, trece neobservată ca o simplă fază dintr-o succesiune de schimbări atunci cînd un actor se mişcă în scenă sau în film, sau cînd aparatul de filmat sau un observator uman se mişcă în jurul unei sculpturi. Un factor foarte influent în experimentele privind percepţia formei şi adîncimii la sugari s-a dovedit a fi paralaxa mişcării, adică acele schimbări de aspect spaţial care sînt provocate de mişcările capului privitorului.

Figura 80 *a* ne-a arătat că atunci cînd avem de-a face cu un obiect plat, în cazul nostru un dreptunghi de carton, există o singură proiecţie atît de asemănătoare conceptului vizual al respectivului obiect încît cele două pot fi considerate identice, şi anume proiecţia ortogonală, obţinută atunci cînd planul obiec-

tului intersectează raza vizuală în unghi drept. În situaţia respectivă obiectul şi proiecţia sa retiniană au aproximativ aceeaşi figură.

Situaţia este mult mai complicată în cazul obiectelor cu adevărat tridimensionale, deoarece figurile acestora nu pot fi reproduse prin nici o proiecţie bidimensională. Să ne amintim că pe retină proiecţia apare datorită razelor luminoase care ajung de la obiect la ochi în linie dreaptă şi că, în consecinţă, proiecţia redă doar acele zone ale obiectului a căror legătură directă cu ochii nu este împiedicată. Figura 81 arată cum se schimbă selectarea şi poziţia relativă

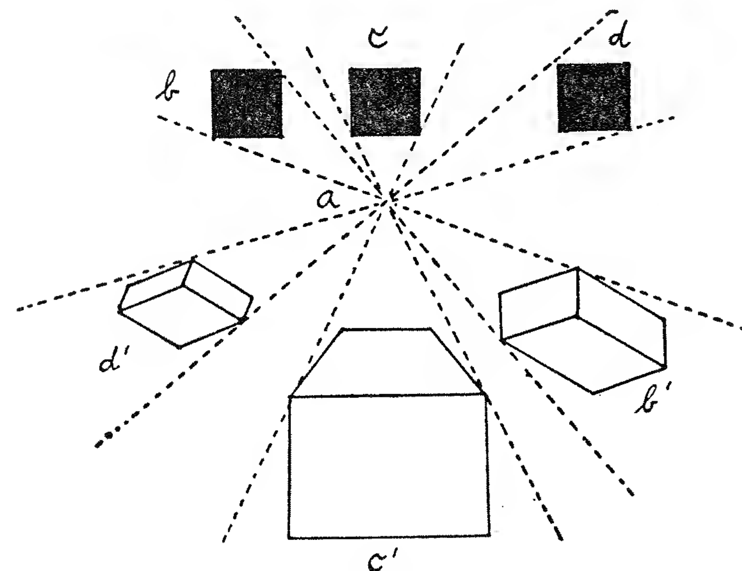


Figura 81

a acestor zone în cazul unui cub (*b*, *c*, *d*), în funcţie de unghiul sub care îl vede privitorul (*a*). Proiecţiile respective sînt date, cu aproximaţie, în b^1, c^1 şi d^1.

Şi aici, proiecţia schimbîndu-se, privitorul ar trebui să vadă modificîndu-se corespunzător şi figura obiectului. Senzaţia dezagreabilă provocată de o oglindă deformată ar trebui să fie, cel mai adesea, reacţia vizuală normală la majoritatea obiectelor. Aceasta însă ar stînjeni desfăşurarea normală a vieţii, căci obiectul fizic imuabil ar fi reprezentat printr-o imagine mereu schimbătoare. Încă o dată sîntem salvaţi de „constanţa figurii". Se naşte totuşi întrebarea: ce rămîne oare constant, din moment ce un corp tridimensional nu poate fi realmente reprezentat de nici o proiecţie plană?

Care este aspectul optim?

Conceptul vizual al obiectului, obținut pe baza experienței perceptuale, are trei proprietăți importante. El redă obiectul ca fiind tridimensional, cu figură constantă și nelimitat la vreun aspect proiectiv anumit. Găsim exemple în cercetările lui Francis Galton asupra imaginilor vizuale. El afirmă că „unele persoane pot, prin ceea ce se definește frecvent ca un fel de vedere tactilă, să-și reprezinte în aceeași clipă imaginea globală a unui corp solid. Mulți își pot reprezenta, aproape integral, imaginea sferică a globului terestru. Un eminent mineralog mă asigură că își poate imagina simultan toate fețele unui cristal pe care îl cunoaște bine". Exemplele furnizate de Galton ne arată ce se înțelege printr-un concept tridimensional, care nu este legat de un anumit unghi de vedere. Dacă cineva are un concept integral al unui glob sau cristal, nu predomină nici un punct specific de observare. Aceasta se întîmplă deoarece conceptul vizual al unui obiect este în general bazat pe totalitatea observațiilor făcute dintr-un număr variabil de unghiuri. Și totuși el este un concept vizual, nu o definiție verbală obținută prin abstractizare intelectuală. Cunoștințele intelectuale ajută la formarea conceptului vizual, dar numai în măsura în care ele pot fi transpuse în atribute vizuale.

Conceptele vizuale trebuie diferențiate și de așa-numitele imagini de memorie eidetică, care permit unor subiecți să proiecteze pe o suprafață goală o copie exactă a unei scene percepute anterior, bunăoară să citească detalii pe o hartă geografică ca și cum harta ar fi încă înaintea lor. Imaginile eidetice pot fi considerate vestigii fiziologice ale unor stimuli direcți. În acest sens le putem compara cu imaginile remanente, deși ele pot fi „baleiate" de ochi, ceea ce nu se întîmplă în cazul acestora din urmă. Imaginile eidetice sînt substituenți de percepte și, ca atare, materie primă pentru vederea activă; ele nu sînt alcătuiri ale minții formative, de felul conceptelor vizuale.

În sens strict, conceptul vizual al oricărui obiect cu volum poate fi reprezentat numai într-o tehnică tridimensională, cum ar fi sculptura sau arhitectura. Dacă vrem să realizăm picturi pe o suprafață plană, tot ce putem spera să obținem este o transpunere, adică o prezentare a unor elemente structurale esențiale ale conceptului vizual prin mijloace bidimensionale. Imaginile obținute astfel pot părea plate, ca desenul unui copil, sau pot avea adîncime, asemănător celor obținute prin stereoscopie sau holografie, dar în ambele situații problema va rămîne: globalitatea concepției vizuale nu poate fi reprodusă direct într-un singur plan.

Dacă privim un cap omenesc dintr-un anumit unghi ne dăm seama că orice poziție, oricît de bine aleasă, este arbitrară în două privințe: ea creează contururi acolo unde obiectul nu le are și, reprezentînd unele părți ale suprafeței, ea le exclude pe altele. Studentul care desenează după model se lovește de problema redării continuității rotunjimii. El este tentat să urmeze literal conturul arbitrar și să producă o imagine plană în loc de una volumetrică. William Hogarth descrie elocvent această dilemă în lucrarea sa *Analiza frumosului* (Analysis of Beauty): „Dar în modul obișnuit de a privi un obiect opac, acea parte a suprafeței acestuia care se află în fața ochiului tinde să ocupe numai ea mintea, pe cînd cea opusă, ba chiar toate celelalte părți, sînt omise în elipa respectivă; iar cea mai mică încercare de a investiga orice altă parte a obiectului alterează prima noastră imagine, din cauza lipsei unei legături între cele două imagini, legătură pe care cunoașterea completă a întregului ne-ar fi furnizat-o în chip firesc dacă l-am fi examinat de la început în modul acesta".

Cît de arbitrar determină un unghi de vedere porțiunile vizibile din imaginea proiectivă rezultă limpede atunci cînd aflăm necazurile pe care „problema suprafeței ascunse" le creează specialiștilor în calcule grafice pe ordinator. Imaginea unui model „schelete" a unui corp solid poate fi rotită și deformată de ordinator cu relativă ușurință. Dacă corpul transparent este prezentat într-o anumită poziție, ordinatorul o poate arăta de la spate sau de sus, economisind astfel multă muncă arhitecților moderni. Dar atunci cînd trebuie simulat aspectul real al unui corp opac sub un anumit unghi de vedere, nu mai este suficient să se opereze numai cu proprietățile corpului respectiv. Efectele arbitrare sînt totdeauna greu de calculat. Ordinatorul trebuie să determine interacțiunea dintre sistemul spațial al obiectului și sistemul proiectiv ce i s-a impus — o operație costisitoare, care necesită mult timp.

Acceptînd ideea de a reduce un volum la unul din aspectele sale, trebuie să decidem ce unghi de vedere trebuie ales pentru scopul nostru. În cazul anumitor obiecte, toate aspectele sînt la fel, sau aproape la fel de bune — de pildă, la o sferă sau la o piatră de formă neregulată. De obicei însă există anumite distincții. La un cub predomină proiecția ortogonală a oricăreia dintre fețe. De fapt, proiecțiile oblice ale feței sînt văzute ca simple devieri de la cea pătrată. Această distincție se bazează pe legea simplității. Proiecțiile dominante sînt cele care produc configurații cu cea mai simplă figură.

Sînt oare imaginile cele mai simple și perceptual preferate optime pentru a transmite conceptul vizual al unui obiect tridimensional? Desigur, unele sînt. Conceptele vizuale ale multor obiecte se caracterizează prin simetrii structurale care ne sînt evidențiate cel mai direct de anumite aspecte ale obiectului. Astfel o vedere perpendiculară din față a unui trup omenesc prezintă această trăsătură izbitoare. Dar o față laterală nedeformată a unui cub poate fi arătată doar cu prețul ascunderii tuturor celorlalte. Sau să luăm fig. 82. Avem aici, desigur, cea mai simplă reprezentare posibilă a unui mexican cu sombrero pe cap. Și totuși o asemenea vedere nu poate fi decît un fel de glumă, rezultînd tocmai din contradicția dintre caracterul absolut corect al reprezentării și inacceptabilitatea ei vădită. Imaginea este neîndoielnic fidelă — o imagine similară poate fi obținută fotografic de la etajul III al unui hotel — dar în majoritatea cazurilor ea este nesatisfăcătoare, neajutîndu-ne să distingem un mexican de o piatră de

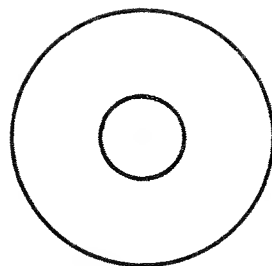


Figura 82

moară sau de o șaibă. Scheletul struetural al figurii 82 este prea slab legat de structura conceptului vizual ce urmează a fi transmis; mai mult, el creează o serie de asociații eronate.

Aeest exemplu ne amintește eă, pentru un anumit scop, desenatorul poate alege intenționat un aspect eare în loc să informeze, ascunde și amăgește. În stadiile de început ale reprezentării picturale asemenea disimulări erau evitate. Se urmărea obținerea imaginii celei mai clare și mai directe, la fel ca în cazul ilustrațiilor menite să transmită cunoștințe. La un nivel superior de rafinament, se admit vederi din spate, capete înelinate etc., pentru modul în care acestea îmbogățesc concepția spațială.

Sarcina elementară de a reda pe o suprafață proprietățile principale ale figurii unui obiect nu este de loc ușoară. Portretul unei persoane trebuie făcut din față sau din profil? J. K. Chersterton vorbește desprc „una dintre acele femei pe care totdeauna ni le imaginăm din profil, ca un tăiș ascuțit de armă". În cazierele polițienești se inelud ambele poziții, la fel procedîndu-se și în studiile antropometrice, căei adesea una din ele poate conține caracteristici importante care nu apar în eealaltă. Alberto Giacometti a spus cîndva în glumă unui om căruia îi picta portretul: „Din față, mergi la pușcărie, iar din profil, la balamuc". O complicație suplimentară apare atunci cînd unele părți ale obiectului se prezintă cel mai bine dintr-un unghi de vedere, iar altele din altul. Figura tipică a unui taur ne este redată de aspectul lateral, care, totuși, ascunde configurația caracteristică, de liră, a coarnelor. Aripile întinse ale vulturului în zbor nu se văd din profil. Unghiul ce trebuie ales pentru a identifica corpul și piciorul unui pahar de vin distruge circularitatea acestor elemente. Problemele se înmulțesc în cazul combinațiilor de obiecte: cum putem oare introduce în același tablou un eleșteu, al cărui contur se vede nedeformat numai de la înălțimea zborului păsărilor, și niște arbori, a căror figură tipică apare în profil?

Să luăm un obiect aparent simplu, un scaun (figura 83). Vederea de sus (*a*) respectă forma tăbliei. Vederea frontală (*b*) arată figura spetezei și relația ei simetrică cu picioarele din față. Vederea laterală (*c*) ascunde aproape tot, dar

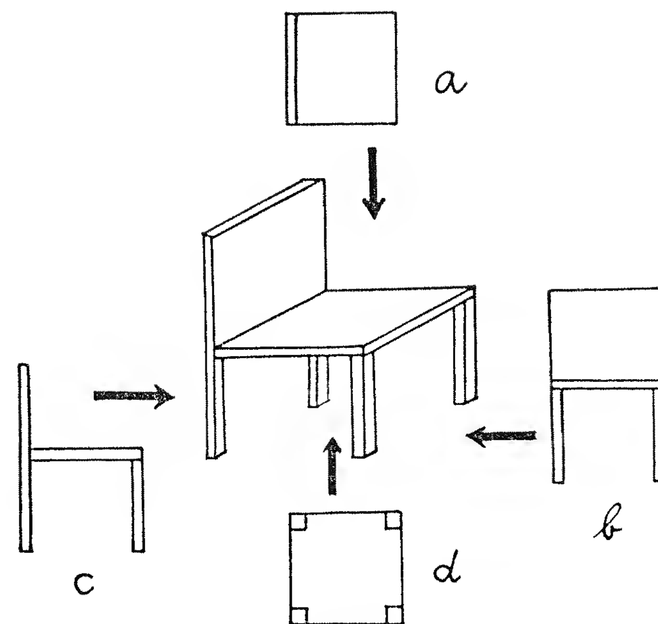


Figura 83

redă importanta dispunere dreptunghiulară a spetezei, tăbliei și picioarelor mai clar decît orice altă vedere. În fine, vederea de jos (*d*) este singura care ne dezvăluie dispunerea simetrică a celor patru picioare prinse de colțurile tăbliei pătrate. Toate aceste informații ne sînt indispensabile, și ele contribuie la conceptul vizual normal al obiectului. Cum pot fi ele redate într-o singură imagine? Dificultatea este foarte grăitor demonstrată de desenele din figura 84, care se bazează pe constatările lui Georg Kerschensteiner. Aceste desene prezintă schematic tipuri de soluții găsite de copii de vîrstă școlară cărora li s-a propus să reproducă din memorie „o imagine tridimensională a unui scaun desenat în perspectivă corectă".

Metoda egipteană

O soluție a problemei este cel mai bine ilustrată de picturile și reliefurile murale ale egiptenilor, ca și de desenele copiilor. Ea constă în a alege pentru fiecare parte a unui obiect sau a unei combinații de obiecte acel aspect care se pretează optim scopului pictural. Imaginile obținute astfel erau înainte vreme condamnate, sau cel mult tolerate, ca producții inferioare ale unor oameni incapabili să realizeze ceva mai bun și care desenau ceea ce știau, nu ceea ce vedeau.

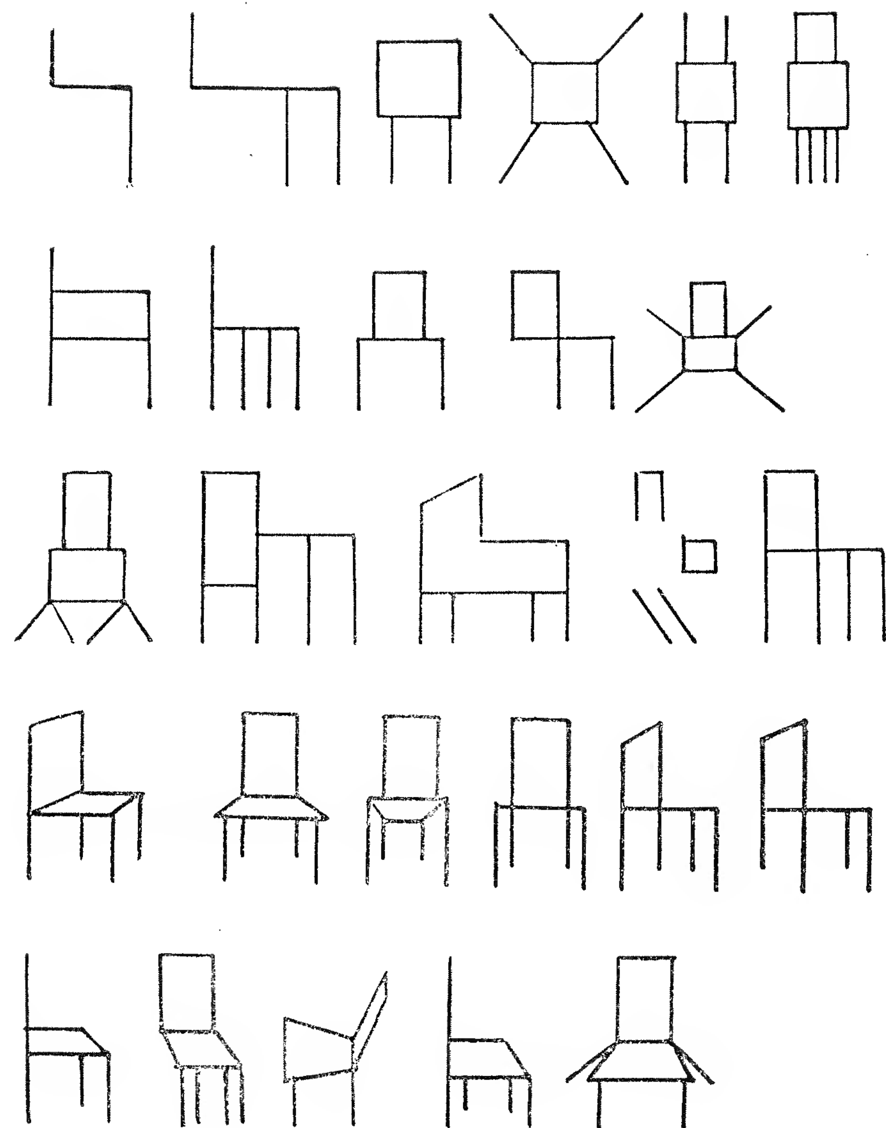


Figura 84

În 1867, Ernst Mach, într-o conferinţă de popularizare pe tema „De ce are omul doi ochi?", observa că principiul folosit de egipteni ar putea fi descris cel mai bine afirmînd că figurile lor sînt presate în planul desenului la fel ca plantele dintr-un ierbar. Doar atunci cînd artişti din secolul nostru au adoptat metode similare, teoreticienii au început să înţeleagă, cu ezitări, că devierile de la proiecţia corectă nu se datoresc strîmbării sau turtirii unui obiect fidel perceput, ci sînt echivalenţi liber inventaţi într-un mediu bidimensional ai figurii observate.

Despre egipteni, ca şi despre babiloneni, vechii greci şi etrusci, care foloseau un stil de reprezentare asemănător, se credea de regulă că au evitat racursiul din cauza dificultăţii lui. Argumentul a fost respins de Heinrich Schäfer, care a arătat că mai multe vederi laterale ale umărului omenesc apar încă din epoca dinastiei a VI-a, deşi ele au rămas o excepţie în întreaga istorie a artei egiptene. Schäfer citează două exemple de reliefuri reprezentînd muncitori care dăltuiesc sau transportă o statuie de piatră; umerii oamenilor vii sînt redaţi în mod convenţional, din faţă, dar statuia este în vedere laterală, „corectă" perspectival (fig. 85). Astfel, pentru a exprima rigiditatea lipsită de viaţă, egip-



Figura 85

tenii recurgeau la un procedeu care, după părerea majorităţii profesorilor de artă din secolul al XIX-lea, crea un efect mult mai asemănător realităţii vii. Schäfer relevă mai departe că, atunci cînd se sculpta un sfinx, elevaţiile erau marcate pe laturile blocului dreptunghiular de piatră încă din anul 1500 î.e.n. Desigur, pentru aceste elevaţii era nevoie de desen proiectiv.

Este limpede aşadar că egiptenii foloseau metoda proiecţiei ortogonale nu pentru că n-ar fi avut altă alegere, ci pentru că o preferau. Această metodă le permitea să păstreze simetria caracteristică a pieptului şi umerilor, ca şi vederea frontală a ochiului în feţele redate din profil.

Reprezentarea picturală se bazează pe conceptul vizual al întregului obiect tridimensional. Metoda copierii unui obiect sau a unei combinaţii de obiecte

dintr-un punct de observare fix — în fond, tehnica aparatului fotografic — nu este mai adecvată conceptului decît metoda egipteană. Desenul sau pictura direct după model constituie un fenomen foarte rar în istoria artelor. Chiar și în acea epocă a artei occidentale care a început cu Renașterea italiană, lucrul după model se limitează adesea la schițe preliminare și nu duce neapărat la o proiecție mecanic fidelă. Dacă personajele din arta egipteană par „nefirești" privitorului modern, aceasta nu se întîmplă pentru că egiptenii n-ar fi știut să prezinte corpul omenesc așa cum el „este realmente", ci pentru că privitorul judecă arta lor după normele unei tehnici diferite. Odată eliberat de această prejudecată deformată, el va constata că e foarte greu să perceapă produsele „metodei egiptene" ca fiind greșite.

Privitorului i se cere mult mai mult decît toleranță luminată pentru o metodă care a fost „depășită prin descoperirea perspectivei corecte". El trebuie să-și dea seama că există diferite soluții ale problemei de a reprezenta obiecte tridimensionale într-un plan bidimensional. Fiecare metodă își are calitățile și lipsurile ei, iar alegerea depinde de cerințele vizuale și filozofice ale epocii și locului. Totul este o chestiune de stil. Comparați, vă rog, figurile 86 și 87. Figura 87 este calchiată după un tablou de Oskar Schlemmer. Realizată în aproximativă concordanță cu regulile perspectivei centrale, ea corespunde în această

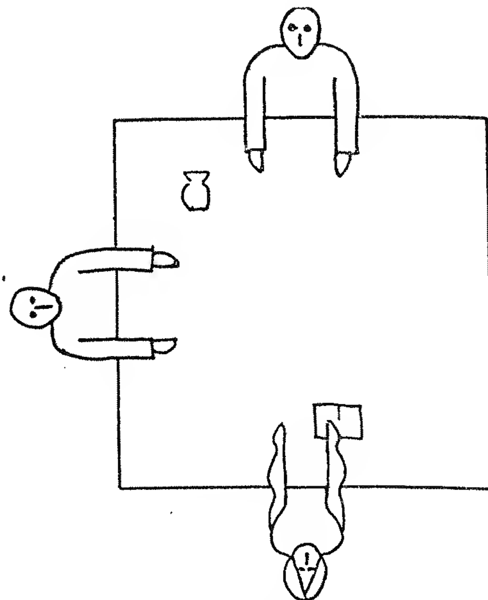


Figura 86

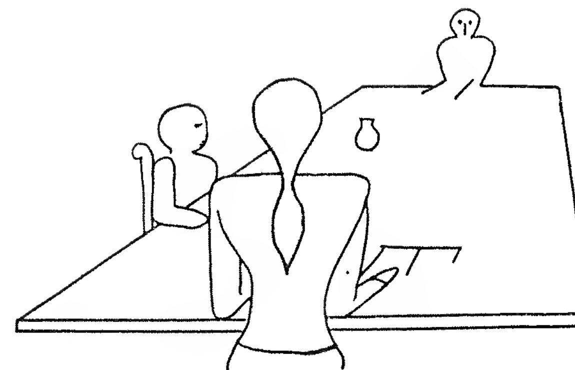


Figura 87

privință cu ceea ce ar înregistra aparatul fotografic dacă scena ar fi luată dintr-un punct de perspectivă anumit. În acest sens, pictura este foarte realistă.

Un adept al metodei realiste tradiționale ar respinge figura 86, care arată schematic cum s-ar putea reda o scenă similară în desenele copiilor și în formele timpurii de artă. El ar sublinia că masa este verticală și nu orizontală, că personajele din diferite planuri sînt de mărime egală și că un personaj este calculat lateral, iar altul stă cu capul în jos. Pe de altă parte, un susținător al acestei metode de început ar respinge fig. 87, obiectînd contra reprezentării unei mese dreptunghiulare în forma unui trapez neregulat. El ar arăta că cele trei personaje, obiectiv de mărime egală, variază foarte mult ca dimensiuni în pictură. Deși toate trei se află în același raport cu masa, unul este prezentat frontal, al doilea în profil, iar al treilea din spate. Două din personaje sînt intersectate de masă, iar al treilea acoperă o mare parte a tăbliei cu corpul său și este contiguă cu vecinul, care, totuși, șade la o anumită distanță. Nimic n-ar putea fi mai puțin realist decît o asemenea imagine caraghios deformată.

„Naivul" nostru nu va aprecia faptul că prin deformarea dimensiunilor și a figurii se obține un puternic efect de adîncime, sau că proiecția permite interpretarea scenei dintr-un anumit punct de observare în spațiu. Și nici nu va admite că modificarea unghiurilor, formelor și mărimilor creează o variantă interesantă și atrăgătoare a situației de fapt. Dimpotrivă, el va spune celui care recurge la deformarea perspectivală că, din păcate, și-a pierdut toată sensibilitatea naturală la acele cerințe ale tehnicii bidimensionale pe care o avea în copilărie.

Cerința aparent modestă ca o pictură să repete scheletul structural al unui concept vizual are, s-ar părea, consecințe nebănuite. „Naivul" satisface literal această cerință, reproducînd cu fidelitate formele, simetria, amplasarea.

Este adevărat că desenul deformat perspectival al unui pătrat apare ca pătrat nu numai occidentalului adult, dar şi copilului său, ca şi unui „primitiv", cu condiţia ca desenul perspectival să fie privit drept obiectul real, nu o decoraţie superficială. Schäfer citează cazul unui artist care schiţa o casă ţărănească sub privirile proprietarului. În timp ce pictorul trasa liniile oblice cerute de perspectivă, ţăranul protesta: „De ce faci acoperişul aşa de strîmb? Casa mea este foarte dreaptă!" Văzînd însă tabloul terminat, ţăranul a admis cu surprindere: „Pictura este o îndeletnicire ciudată! Acum e într-adevăr casa mea, chiar aşa arată!"

Caracterul surprinzător al reprezentării perspectivale constă în aceea că ea face lucrurile să pară corecte, deformîndu-le. Există o diferenţă importantă între cele două procedee discutate aici. Primitivul sau copilul echivalează imaginea pătrată pe care o vede în realitate cu pătratul real din pictură — o metodă care sporeşte mult impactul direct al figurii. Aceasta este astfel redată încît într-adevăr constituie ceea ce sugerează. Deformarea perspectivală, desigur, se compensează în procesul percepţiei prin „constanţa" mărimii şi figurii, dar această metodă are un caracter indirect care îi reduce forţa. Configuraţia de stimuli deformată, dînd naştere experienţei, influenţează perceptul, chiar dacă privitorul nu îşi dă seama de aceasta şi nu poate s-o înţeleagă sau s-o copieze. Constatarea este deosebit de valabilă pentru imaginile plane — chiar şi pentru cele mai „veridice" dintre ele — deoarece efectul de adîncime este diminuat şi, ca atare, constanţa figurii este incompletă.

Forţa oricărei reprezentări vizuale rezultă mai ales din proprietăţile specifice ale mediului de reprezentare şi doar secundar din ceea ce sugerează aceste proprietăţi în mod indirect. Astfel soluţia cea mai fidelă şi cea mai eficace este să se reprezinte calitatea de pătrat printr-un pătrat. Fără îndoială, renunţînd la acest caracter direct, arta apuseană a suferit o pierdere însemnată. Ea a făcut aceasta în favoarea noilor virtuţi ale realismului şi expresiei, mai importante pentru cei care au creat arta perspectivală decît calităţile la care trebuise ca ei să renunţe.

Racursiul

În cadrul ambelor metode, egipteană şi occidentală, corpuri complete sînt reprezentate de aspecte bidimensionale. Fie ea dreptunghiulară sau deformată perspectival, tăblia mesei reprezintă întreaga masă. Pentru a îndeplini această funcţie, un aspect trebuie să satisfacă două condiţii. El trebuie să arate că în sine nu constituie obiectul complet, ci doar o parte a lui, iar structura întregului pe care îl sugerează trebuie să fie cea corectă. Cînd privim un cub sub aspect frontal, nu găsim nimic în pătratul perceput care să ne indice că intră în alcătuirea unui corp cubic. Din acest motiv el poate fi nesatisfăcător ca proiecţie, deşi acceptabil ca echivalent pictural.

Conform unei reguli a percepţiei — din nou o aplicaţie a principiului simplităţii — figura aspectului perceput, adică proiecţia, este acceptată spontan

ca întruchipînd structura întregului obiect. Dacă ni se arată un pătrat plan, noi îl vedem ca unul din aspectele unei tăblii plane. La fel se poate spune despre un disc, pe care îl vedem ca parte a unei tăblii circulare. Dacă obiectul circular este curbat însă, bunăoară prin umbrire, atunci îl vedem ca făcînd parte dintr-o sferă, ceea ce se poate dovedi înşelător, căci obiectul curbat poate reprezenta partea de jos a unui bec. Chiar şi aşa, percepţia completează întregul în mod automat potrivit formei celei mai simple compatibilă cu proiecţia percepută.

Această tendinţă perceptuală dă adesea rezultate satisfăcătoare. O sferă este în realitate ceea ce ne-o prezintă a fi oricare dintre aspectele ei. Într-o anumită măsură afirmaţia este valabilă şi pentru corpul omenesc. Volumul întreg confirmă în linii mari ceea ne ce sugerează vederea frontală. Nu apar surprize majore cînd corpul se întoarce şi nimic esenţial nu este ascuns. Între anumite limite clare, figura proiecţiei încorporează legea întregului.

Cele de mai sus îşi pierd valabilitatea în cazul desenului cu mexicanul (fig. 82), unde legea completării ne sugera un obiect în formă de disc. Acelaşi lucru se întîmplă şi în cazul vederii frontale directe a unui cal (figura 88), luată



Figura 88

de pe un vas grecesc. Cunoştinţele noastre ne pot spune că acesta este un cal, dar dovezile perceptuale contrare anulează — şi totdeauna trebuie să anuleze — asemenea cunoştinţe, spunîndu-ne că avem de a face cu o făptură în formă de pinguin, cu o combinaţie monstruoasă de cal şi om. Vederi frontale atipice de acest fel sînt riscante sub raport artistic, deşi uneori ele sînt preferate tocmai din acest motiv.

Termenul de „racursi" poate fi folosit în trei moduri diferite: 1) El poate însemna că proiecţia obiectului nu este ortogonală, în sensul că partea vizibilă nu apare în întreaga ei mărime, ci contractată proiectiv. În acest sens, o vedere frontală directă a corpului omenesc nu e considerată a fi în racursi. 2) Chiar dacă partea vizibilă a obiectului este redată în întreaga mărime, putem califica o imagine ca abreviată perspectival atunci cînd ea nu oferă o vedere caracteristică a întregului. În acest sens mexicanul şi calul grecesc sînt racursiuri, dar nu în înţelesul cu adevărat perceptual şi pictural. Numai cunoştinţele noastre despre felul cum arată obiectele ne fac să considerăm aceste vederi ortogonale ca devieri de la un model de figură diferită. Ochiul nu sesizează aceasta. 3) Sub raport geometric, orice proiecţie implică un racursi, căci toate acele părţi ale corpului care nu sînt paralele cu planul proiecţiei îşi modifică proporţiile ori dispar în parte sau total. Delacroix notează în jurnalul său că racursiul este prezent peste tot, chiar şi în cazul unui corp omenesc vertical, cu braţele atîrnîndu-i în jos. „Arta racursiurilor sau a perspectivei şi desenul înseamnă unul şi acelaşi lucru. Unele şcoli le-au evitat, crezînd cu adevărat că nu recurg la ele, pentru că nu erau atît de evidente. Dar la un cap din profil, ochiul, fruntea etc. sînt în racursiu; la fel stau lucrurile şi cu restul."*

Contracţia proiectivă implică totdeauna o poziţie oblică în spaţiu. Acea parte a obiectului pe care Max Wertheimer o numea „Dingfront", faţadă, este văzută întoarsă, iar proiecţia respectivă ne apare ca deviere de la această „faţadă". Oblicitatea oferă dovezi vizuale că părţi diferite ale obiectului sînt la distanţe diferite de privitor. Totodată ea conservă percepţia directă a configuraţiei structurale de la care deviază proiecţia. Racursiul unei feţe, creat prin întoarcere într-o poziţie oblică, nu e perceput ca o configuraţie în sine, ci ca o simplă deviere de la simetria frontală. Într-un profil direct nu rămîne nimic din această simetrie, motiv pentru care profilul nu este de regulă considerat ca racursi. Profilul îşi are structura sa proprie.

Pare aşadar cel mai potrivit să numim o configuraţie racursi atunci cînd o percepem ca deviere de la o alta, mai simplă structural, din care se naşte printr-o schimbare a orientării pe dimensiunea adîncime. Nu toate contracţiile proiective reuşesc să indice clar configuraţia structurală de la care deviază. Apar aici mai multe probleme de ordin perceptual, dintre care voi menţiona numai cîteva. Dacă, de exemplu, configuraţia proiectivă are o formă simplă,

* E. DELACROIX, *Jurnal*, trad. I. Mavrodin, Ed. Meridiane, 1977

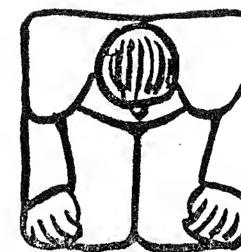


Figura 89

această simplitate tinde să-i stînjenească funcţia, deoarece cu cît este mai simplă forma unei imagini bidimensionale cu atît mai mult se va împotrivi perceperii tridimensionale, tinzînd să apară plană. Este greu să vedem într-un cerc racursiul unei elipse, sau într-un pătrat pe cel al unui dreptunghi. În fig. 89, vederea de sus a unui om şezînd este abreviată perspectival într-o proiecţie de formă pătrată. Datorită acestui caracter pătrat, imaginea are o mare stabilitate în plan şi rezistă descompunerii într-un obiect tridimensional. Condiţiile subdivizării figurilor plane se aplică şi celei de-a treia dimensiuni.

Contracţiile pe axele de simetrie trebuie mînuite cu prudenţă. O faţă văzută de jos (fig. 90) prezintă deformări mult mai frapante decît în cazul unei vederi oblice, laterale. Aceasta se datorează faptului că vederea simetrică pare „îngheţată" şi mult mai stabilă în sine. Vederea laterală asimetrică sugerează clar aspectul frontal „normal" de la care deviază, pe cînd vederea frontală în racursi are tendinţa primejdioasă de a arăta ca un fel de creatură turtită. Acelaşi lucru se poate spune şi despre vederile simetrice „din zborul păsării" şi „din perspectiva broaştei" ale unor corpuri întregi. Astfel de vederi „anormale" sînt rare în artă, şi în cea mai vestită dintre ele — tabloul lui Mantegna reprezentîndu-l pe Hristos mort — efectul osificant al simetriei este atenuat de înclinarea laterală a capului şi picioarelor.

O altă problemă se iveşte frecvent la abrevierea perspectivală a formelor încovoiate spre interior, unde continuitatea corpului este înlocuită în proiecţie printr-o serie de unităţi discontinue suprapuse. Eliminarea părţilor ascunse plus trecerea de la continuitate la discontinuitate influenţează puternic conceptul vizual respectiv. În fig. 91 *b*, reprodusă după un desen al lui Picasso (ca şi cea alăturată) avem un contur neîntrerupt de la fesa stîngă pînă la laba piciorului. Acelaşi contur este întrerupt în figura 91 *a*. Mai asemănător unei fugi decît unei melodii liniare, desenul prezintă o succesiune de suprapuneri, ţinute laolaltă prin dibăcia artistului, astfel încît în ciuda „salturilor" locale, ochiul sudează părţile într-un întreg coerent. În desenele de proastă calitate, unitatea imaginii se rupe tocmai la aceste linii de sudură. Exemple extreme de asemenea discontinui-



Figura 90
FERNAND LÉGER, *din* Baletul mecanic, *1924.*



Figura 91 a



Figura 91 **b**

tate riscantă putem găsi la pumnii ce se întind din pictură spre privitor şi care adesea par total desprinşi de braţele respective, ca şi în vederile din spate ale unor cai, care prezintă crupa interceptînd grumazul. Aici, comprehensibilitatea vizuală se apropie de limită. Unui sculptor, obişnuit cu continuitatea suprafeţelor sale tridimensionale, aceste dezmembrări proiective îi pot displăcea. Ernst Barlach scrie: „Nu redau ceea ce văd eu însumi, sau aşa cum văd din punctul acesta ori acela, ci ceea ce *există*, realul şi veridicul, pe care trebuie să îl extrag din ceea ce văd în faţa mea. Prefer acest fel de reprezentare desenului, deoarece el elimină orice artificialitate. Sculptura, cred eu, este o artă sănătoasă, o artă liberă, neafectată de asemenea rele necesare ca perspectiva, racursiuri şi alte artificialităţi."

Suprapunerea

În ciuda acrobaţiilor vizuale pe care le implică, suprapunerea nu poate fi evitată din moment ce pretutindeni obiectele şi părţi ale obiectelor îşi obstruează reciproc accesul la raza vizuală. Într-adevăr, atunci cînd raporturile dintre forme în compoziţiile picturale depăşesc simpla înşiruire de unităţi coordonate, se naşte o mare satisfacţie vizuală din interferenţele şi juxtapunerile paradoxale produse de eşalonarea obiectelor în spaţiu.

Una din cerinţele unei perceperi mulţumitoare a suprapunerii este ca unităţile care din cauza proiecţiei sînt contigue în acelaşi plan să fie văzute ca: a) separate între ele şi b) ţinînd de planuri diferite. Cele două desene din fig. 92, reproduse tot din Picasso, arată că suprapunerea se percepe atunci cînd forma frontală — în cazul de faţă, sînul — o face pe cealaltă, braţul, vădit incompletă (*a*). În *b*, dimpotrivă, ambele elemente — braţul şi sînul — sînt complete, nu

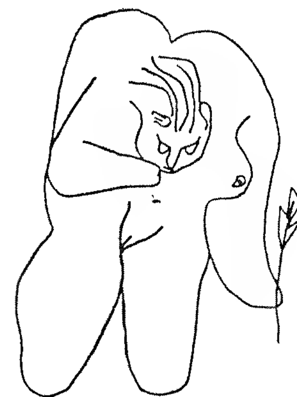


Figura 92 a

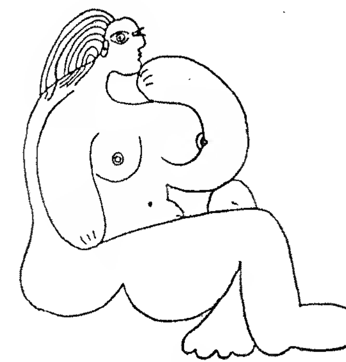


Figura 92 b

se stînjenesc reciproc şi, ca atare, se percep ca plasate ambiguu unul lîngă altul şi nu unul în spatele celuilalt. Voi discuta problemele mai specifice ale „figurii şi fondului" în capitolul V.

Dacă unităţile ce se suprapun alcătuiesc o figură deosebit de simplă, ele tind să fie văzute ca unul şi acelaşi obiect. Astfel, în fig. 93 umărul şi braţul



Figura 93

femeii pot fi considerate ca aparţinînd bărbatului — interpretarea eronată fiind întărită de faptul că simetria simplă rezultată se acordă şi ea cu conceptul vizual elementar al unui trup omenesc.

Cum în fiecare caz de suprapunere o unitate este parţial acoperită de alta, unitatea „ciuntită" trebuie nu numai să apară incompletă, ci să sugereze tipul corect de completare. Dacă membrele sînt intersectate la încheieturi (umeri, coate, genunchi) de ramă sau de alte obstacole, rezultatul va fi o amputaţie vizuală şi nu o suprapunere, deoarece „ciotul" arată complet în sine. La fel, dacă direcţia secţiunii este într-un raport simplu cu structura unităţii vizibile, fragmentul va prezenta, mai probabil, o completitudine anorganică. Vedeţi, de pildă, în *Judecata de apoi* a lui Michelangelo, celebra imagine a damnatului (fig. 94),



Figura 94

al cărui chip este divizat de-a lungul axei sagitale de către mînă, care împiedică ochiul să vadă ororile din faţa lui, pe cînd celălalt ochi domină jumătatea vizibilă a feţei ca un lucru monstruos cu figură proprie. Intersectările oblice tind să evite asemenea efecte. Dacă marginea unei imagini intersectează un personaj pictorul sau fotograful evită în general efectul de ciot sau de tors amputat, plasînd secţiunea astfel încît figura să fie văzută ca prelungindu-se dincolo de margine.

Aceste reguli nu sînt de loc limitate la imaginile obiectelor cunoscute din natură, cum ar fi corpurile animalelor sau oamenilor. Un segment de disc va apărea sau nu ca o parte dintr-o formă circulară în funcţie de faptul dacă curbura la punctele de întrerupere sugerează o prelungire spre exterior sau o întoarcere interioară spre închidere. Nu cunoştinţele noastre anatomice, ci natura figurilor în care apare corpul determină dacă vom percepe un obiect organic ca transformat, mutilat sau complet.

Ce avantaj prezintă suprapunerea?

Cel mai simplu tip de reprezentare vizuală găsit, de pildă, în desenele copiilor mici şi ale artiştilor din mezolitic, ca şi în ideograma chineză pentru „om" (figura 95), seamănă mult ca structură cu imaginile-normă pe care ni le



Figura 95

creăm în minte. Aceste imagini-normă servesc drept „note fundamentale" pentru suprapuneri, care deviază de la bază în două moduri. Întîi, aranjamentul-normă, care prezintă o organizare accesibilă a tuturor membrelor în corelaţiile lor tipice, face loc unor intersectări complicate imediat ce artistul încearcă să redea acţiuni ca munca, gesticulaţia, şederea, urcarea, căderea. Această transformare este inevitabilă ori de cîte ori artistul vrea să prezinte mai mult decît simpla existenţă nemodificată. În al doilea rînd, corpul suferă anumite schimbări rezultînd din proiecţie. Tocmai acest fel de transformare cere justificări mai amănunţite.

Dacă comparăm fig. 96 *a* cu desenul din *b*, reprezentînd două raţe ce merg una în spatele celeilalte fără a se suprapune, ne dăm seama că paralelismul



Figura 96

celor două păsări, care transmite ochiului asocierea dintre ele, este mai marcat cînd se produce în cadrul unei singure unități vizuale. În mod similar, în fig. 97 contrastul dintre corpul vertical și brațul oblic se impune mai categoric atunci cînd cele două direcții se intersectează într-o singură unitate (*a*), în loc să se desfășoare într-o succesiune laterală mai slab legată (*b*). În muzică, efectul armoniei sau al lipsei de armonie este de asemenea mai intens atunci cînd combinăm cîteva note într-un acord în loc să le executăm succesiv. Suprapunerea intensifică raportul formal, concentrîndu-l într-o configurație mai strîns integrată. Legătura este mai puternică și, de asemenea, mai dinamică. Ea reprezintă asocierea ca interferență prin modificarea reciprocă a figurii.

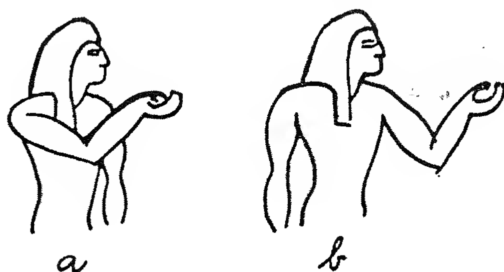


Figura 97

În sens strict, interferența produsă de suprapunere nu este reciprocă. O unitate se va afla totdeauna deasupra, nealterată, încălcînd caracterul integral al celeilalte. În fig. 98 efectul este relativ unilateral. Sethos se află în față, complet, pe cînd Isis, care oferă maiestății sale reazemul divin, suferă toate neajunsurile rolului de scaun. Astfel, suprapunerea ierarhizează, creînd o distincție între unitățile dominante și cele subordonate. Scara importanței duce pe lungimea a două sau mai multe trepte, de la planul prim spre fundal.

Relația este totuși unilaterală numai în exemplul dat. Într-un ansamblu complex, raportul dominanță-subordonare dintr-un anumit punct poate fi contracarat prin răsturnarea lui în altul, astfel încît fiecare partener să ne apară

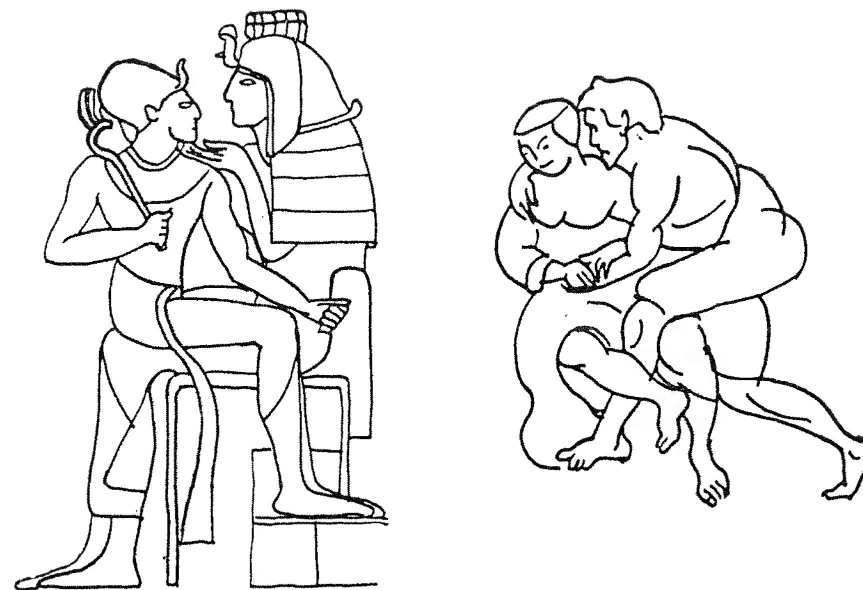


Figura 98 *Figura 99*

atît în postură activă, cît și în postură pasivă. Comparînd figura 98 cu schema compozițională a unei picturi de Rubens (fig. 99) vom avea o ilustrare a diferenței dintre relațiile simple, unilaterale din compoziția egipteană și contrapunctul baroc al elementelor ce acoperă sau sînt acoperite în tabloul lui Rubens, al cărui efect de ansamblu este o împletire complexă a celor doi îndrăgostiți.

Suprapunerea prezintă starea de a ascunde sau de a fi ascuns într-un mod foarte expresiv. Veșmintele se văd ca acoperind sau expunînd trupul. Atunci cînd aparatul de filmat ne arată un deținut după gratii, este foarte important pentru înțelesul scenei ca imaginea să fie luată dinăuntrul sau din afara celulei, chiar dacă situația spațială obiectivă rămîne neschimbată. Dacă scena este filmată dinăuntrul celulei, noi vedem marja de libertate pe care o mai are omul în raport cu fundalul închisorii; dinafară, vedem gratiile ce îl închid vizual, traversîndu-i corpul. Alschuler și Hattwick au constatat că acei copii mici care în picturile lor de șevalet „abstracte“ suprapun o pată de culoare peste alta sînt de obicei „refulați“ și (dacă ei acoperă culori calde cu culori reci) „naturi pasive“, spre deosebire de alții, care preferă să le pună una lîngă alta. Admițînd că există această corespondență între atitudinea personală și expresia picturală, ar fi interesant de știut în ce măsură copiii își găseau motivarea în actul fizic de ascundere prin suprapunere și nu în efectul vizual al rezultatului.

Suprapunerea oferă o soluție convenabilă a problemei reprezentării simetriei în raport cu un personaj din cadrul picturii. Să presupunem că un pictor vrea să înfățișeze judecata lui Paris. Cele trei zeițe vor fi prezentate ca avînd șanse egale de a fi alese; sub raport vizual, aceasta înseamnă că ele vor fi amplasate simetric față de arbitru. Este destul de simplu să realizăm o dispunere simetrică a celor trei femei pentru ochiul privitorului (fig. 100 *a*), deoarece privirea lui cade perpendicular pe plan. Acest lucru nu mai este însă posibil cu aceleași mijloace atunci cînd privitorul (Paris) este introdus în planul picturii (*b*). Cele trei zeițe nu stau simetric în fața lui: una este aproape de el, a doua — ceva mai departe, iar a treia are șansa cea mai slabă. Acest aranjament contravine temei. Pictorul poate prezenta situația în proiecție orizontală (*c*), restabilind simetria, dar așezînd stîngaci zeițele una peste alta, ca un fel de stîlp totemic. Pentru a prezenta configurația în proiecție orizontală, spațiul pictural trebuie

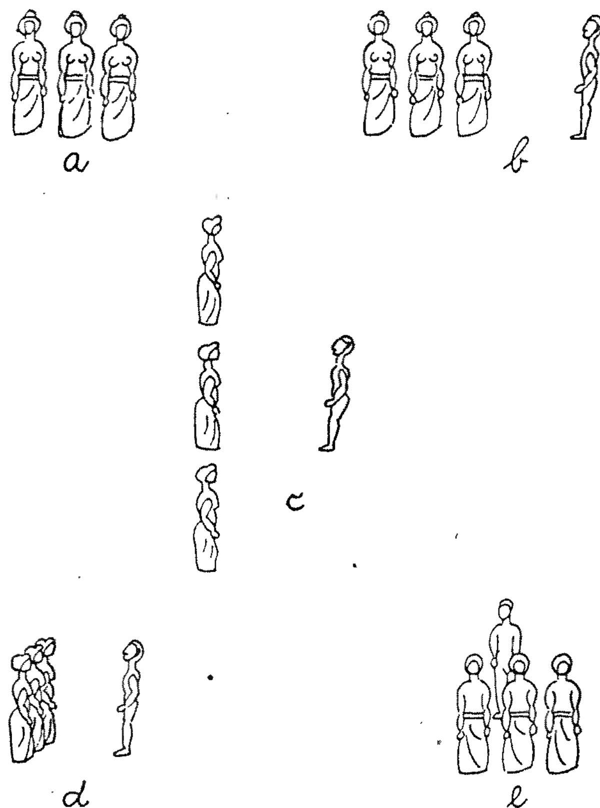


Figura 100

extins pe a treia dimensiune prin dispunere oblică, ceea ce adesea (dar nu neapărat) cere suprapunere. (*d*). Înclinația poate fi de asemenea aplicată pe verticală (*e*).

Carul de luptă și caii de pe vasele și monedele grecești constituie o altă ilustrare a aceleiași probleme. Conceptul vizual al Horaților și Curiaților implică două grupuri de trei, care se înfruntă simetric. Sarcina este și mai grea dacă grupul ce urmează ar fi corelat cu un alt element din pictură nu este liniar ci, bunăoară, circular. Figura lor prezintă schema compozițională al unei ilustrații de calendar din secolul al XII-lea. Sfînta Ursula, înconjurată de fecioare, este atacată de un arcaș. Numai prin suprapunere se poate depăși incongruența spațială.

Aceeași dilemă se naște din corelarea spațială a unor obiecte separate. Pictorii medievali erau chinuiți de problema modului în care să-l reprezinte pe evanghelist scriindu-și cartea. Conceptul spațial cere ca aceasta să se afle în fața scriitorului, pe cînd imaginea impune ca atît evanghelistul, cît și cartea să fie prezentați edificator într-un plan paralel cu cel al picturii.

Interacțiunea plan-adîncime

Cea de-a treia dimensiune îmbogățește posibilitățile picturale cam în felul în care, prin adăugarea altor voci la monodia unei linii melodice simple, se creează noi posibilități în muzică. Există unele paralele izbitoare în evoluția acestor două arte. În muzică, vocile sînt la început relativ independente una de alta. Cu trecerea timpului ele s-au corelat în compoziții integrate. În sfîrșit, vocile separate se contopesc în omofonia modernă (comparați figurile 186 și 187). Într-un mod relativ similar, adîncimea picturală este reprezentată la început printre benzi orizontale separate puse una peste alta. Mai tîrziu se recurge la suprapunere pentru obținerea unei eșalonări tridimensionale a planului prim, planului intermediar și fundalului, într-o corelație mai mult sau mai puțin pronunțată.

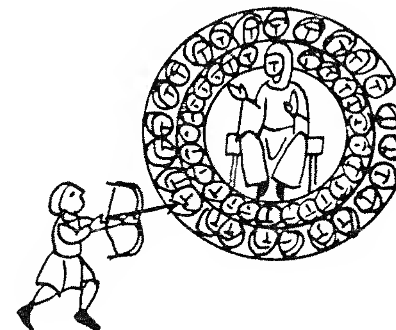


Figura 101

Şi mai tîrziu, întreaga dimensiune a adîncimii se sudează într-un continuu indivizibil, conducînd din faţă spre spate şi din spate spre faţă.

Atunci cînd compoziţiile picturale sînt menite să ocupe un spaţiu tridimensional, ele se află într-un punct de mijloc între două concepţii spaţiale extreme şi se leagă de amîndouă. Cele două concepţii implică — una, constanţă nulă, iar cealaltă, constanţă totală. La constanţa nulă, pictura este o proiecţie totală turtită într-un plan frontal; la constanţă totală, ea ocupă o scenă deplin tridimensională. În practică însă, nici o pictură nu se plasează în vreuna din aceste poziţii extreme. Orice tablou are spaţialităţi intermediare, tinzînd spre o extremă sau alta potrivit stilului său, ea dobîndindu-şi înţelesul tocmai din interacţiunea ambelor aspecte.

Organizarea tridimensională a *Bătătoarelor de mătase* (figura 102) cuprinde patru femei amplasate în jurul mesei într-un grup dreptunghiular, care este o variaţie oblică a înseşi formei mesei (figura 103). Trei dintre personaje sînt dis-



Figura 102
HUI TSUNG, Femei bătînd mătase, c. 1100. *Boston Museum of Fine Arts*

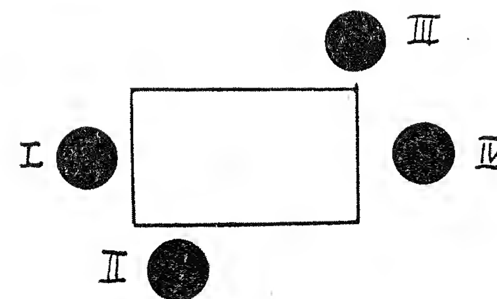


Figura 103

puse simetric una în faţa alteia (II, III, IV); a patra, pregătindu-se de muncă, stă mai într-o parte. Astfel grupul celor patru este subdivizat într-un triunghi şi un element exterior, femeia IV fiind factorul de legătură dintre cele două care muncesc deja şi cea care se pregăteşte. Conexiunile dintre cele două veşminte închise şi cele două deschise corespund diagonalelor grupului dreptunghiular. Cele două personaje de culoare închisă constituie limitele laterale ale grupului. Cele două de culoare deschisă joacă acelaşi rol pentru adîncime, femeia II dominînd planul prim, iar III fiind plasată în planul cel mai depărtat.

Organizarea apare mult diferită în schema proiectivă a planului pictural. Femeile nu sînt amplasate în jurul mesei. Două dintre ele o flanchează, iar dintre celelalte două una se suprapune mesei, iar cealaltă suferă un efect de suprapunere din partea mesei. Acum grupul se subdivide mai clar în două perechi, fiecare unită prin suprapunere şi separată de cealaltă printr-un spaţiu gol. Simetria triunghiulară a femeilor II, III şi IV a dispărut, iar cea de a patra nu mai este separată. Avem în schimb un fel de secvenţă a celor patru faze lunare, descrescînd de la personajul care ne priveşte din faţă, prin oblicitatea femeii III, profilul personajului II şi ajungînd în final la faţa aproape ascunsă a personajului IV. Se stabileşte astfel o legătură liniară în zigzag, care nu există în compoziţia tridimensională. Acum avem două personaje exterioare (de culoare închisă) şi două figuri interioare (de culoare deschisă), caracterizate printr-o oarecare simetrie laterală în jurul axei centrale formate de cele două beţe. Capetele sînt colţurile unui paralelogram plat, în care femeile I şi III le domină pe celelalte două prin poziţia mai înaltă a capetelor lor, II şi IV suprapunîndu-se însă peste ele, dacă ţinem cont de corpuri în întregime.

O bogăţie de forme şi înţelesuri se naşte din interacţiunea celor două structuri compoziţionale, care parţial se susţin şi parţial se contracarcază reciproc în contrapunct. Ar fi interesant să se studieze mai precis funcţiile relative ale celor două configuraţii. Evident, gruparea tridimensională redă totdeauna mai exact situaţia de fapt sau „topografică" (bunăoară, Iisus înconjurat de discipoli),

dar funcţia ei expresivă sau simbolică s-ar prea putea să fie mai slabă decît cea a unei configuraţii proiective mai direct vizuale. Cum însă forţa relativă a celor două depinde de forţa efectului de adîncime în fiecare tablou, o cercetare a acestor funcţii poate duce la rezultate diferite pentru stiluri diferite.

Rivalitatea aspectelor

Noi nu putem vedea decît un aspect al unui obiect tridimensional într-un anumit loc şi moment. În cursul vieţii şi, de fapt, aproape în orice episod al experienţei noastre zilnice, depăşim limita impusă de proiecţia vizuală, privind la lucruri din toate părţile şi formîndu-ne astfel o imagine cuprinzătoare din totalitatea impresiilor parţiale. Am menţionat deja dificultatea ce apare atunci cînd vrem să reprezentăm asemenea concepte vizuale globale pe o suprafaţă picturală.

Inevitabil, unele aspecte vor fi preferate, în detrimentul altora. Tradiţia stabilită de arta Renaşterii admitea o singură soluţie a acestei dileme. Pictorul trebuie să aleagă aspectul cel mai potrivit scopului său şi să accepte faptul că alte elemente erau ascunse, abreviate perspectival sau deformate din respectivul punct de observare. Am remarcat că formele timpurii de artă nu sînt afectate de această regulă şi că ele combină nestînjenit aspectele cele mai edificatoare ale fiecărei părţi a unui obiect sau a unei situaţii spaţiale, neţinînd seama de discrepanţa implicită a punctelor de privire. Aceste stiluri de reprezentare sînt legate de obiect sau de situaţii ca atare, nu de vreunul din aspectele lor individuale.

Există totuşi o regulă pe care aceste stiluri timpurii tind s-o respecte. În general ele nu utilizează mai mult de un aspect al unui obiect sau al unei părţi de obiect în aceeaşi reprezentare, neincluzînd, de pildă, laolaltă o vedere din faţă şi o vedere din spate ale aceluiaşi obiect. Încălcări ocazionale ale regulii apar însă chiar şi la niveluri destul de primitive. În desenele copiilor combinaţii între un nas frontal şi un nas din profil la aceeaşi faţă se pot ivi în stadiile de tranziţie de la o formă de reprezentare la alta.

Exemple autentice de asemenea reprezentare cu dublu aspect apar pe alocuri ca invenţii locale cu răspîndire limitată, adesea în scopuri decorative sau de amuzament. Indienii americani rezolvau problema prezentării simultane a vederii laterale caracteristice şi a simetriei frontale a unui animal, despicîndu-i corpul în două vederi laterale. Acestea erau apoi combinate într-un întreg simetric şi păstrau un contact precar între ele, fie de-a lungul liniei mediane a spinării sau capului, fie prin reunire la vîrful botului sau al cozii (fig. 104). Morin-Jean a arătat că forme similare, pe care el însă le interpretează greşit drept „monştri cu corp dublu şi cu un singur cap", apar şi în arta decorativă orientală, pe vasele şi monedele greceşti şi pe capitelurile romanice. Toate aceste exemple nu sînt însă decît excepţii fanteziste de la regula generală.





Figura 104

Unele curente moderne, mai ales cubismul, au recurs de asemenea la combinarea într-un singur tot a imaginilor obţinute din diferite unghiuri, dar au făcut aceasta într-un mod substanţial diferit. Artistul modern moştenise o tradiţie în cadrul căreia obiectul se identifică cu proiecţia sa picturală. Corectitudinea pro-

iecţiei părea să garanteze validitatea imaginii. Mai tîrziu, în secolul al XIX-lea, s-a ajuns să se considere că asemenea reprezentări sînt unilaterale, subiective, întîmplătoare, ceea ce întîi a stîrnit aplauze, iar mai apoi nelinişti. Deşi imaginile fugare reflectau adecvat experienţele efemere şi superficiale care ajunseseră să reprezinte tipic existenţa omului occidental, lumea reprezentată de aceste imagini a început să pară alarmant de ireală. Artiştii dezvăluiau faptul că în raporturile sale cu realitatea omul modern era sortit să nu mai prindă decît frînturi fugitive. Generaţiile următoare, reacţionînd la această tendinţă, s-au străduit să redobîndească lumea stabilă a ochiului mai ignorant şi au recurs la procedeul „primitiv" de combinare a aspectelor, dar într-un mod caracteristic, modern.

În stadiile timpurii ale reprezentării, aspectele sînt totdeauna alăturate astfel încît, cu toate contradicţiile spaţiale inerente, rezultă un întreg organic şi edificator. Cum intenţia este de a reproduce lucrurile cît mai corect, clar şi complet cu putinţă, aspectele sînt îmbinate armonios, organic şi adesea simetric. Se aleg aspectele cele mai caracteristice, în special vederi frontale şi laterale; capul şi gîtul sînt aşezate simetric între umeri, iar un ochi frontal poate fi amplasat într-un cap redat din profil, deoarece reprezintă o realitate relativ independentă. În reprezentarea de către un copil a unui pahar cu apă (fig. 105 *a*),

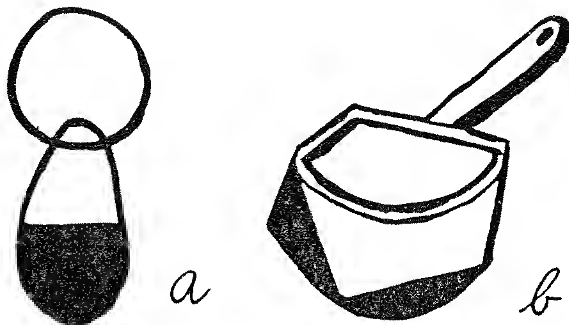


Figura 105

îmbinarea vederii laterale şi a vederii de sus într-o imagine simetrică exprimă completitudinea masivă a unei realităţi temeinice, pe cînd în redarea de către Picasso a unei tigăi (fig. 105 *b*), vederea frontală şi vederea laterală, rotunjimea şi unghiularitatea, înclinarea spre stînga şi înclinarea spre dreapta coincid toate într-o imagine foarte contradictorie.

Procedeul cubist a fost uneori interpretat în sensul că artistul dorea pur şi simplu să dea o imagine mai completă a obiectului, combinînd diferite aspecte.

Pentru a evalua rezultatul, privitorul ar trebui probabil să zboare cu aripile minţii dintr-un punct de privire în altul sau să se afle concomitent în locuri diferite. Prin asemenea acrobaţii mintale privitorul ar urma să execute el însuşi dinamica intrinsecă operei. Fireşte, el nu se uită la un obiect tridimensional, ci la o imagine plană a acestuia, în care aspectele se ciocnesc într-o contradicţie voită. Tensiunea generată de incompatibilitatea vizuală creşte atunci cînd apar împreună imagini diferite ce se exclud reciproc, de pildă o imagine din profil îmbinată cu una frontală. Cu cît se contopesc mai intim cele două ima-



Figura 106

gini, cu atît sporeşte tensiunea, ca, de exemplu, în figura 106, un cap de taur pictat de Picasso. Chiar şi în sculptură, unde nu este nevoie să se grupeze aspecte incompatibile de dragul completitudinii realiste, artistul cubist practică aceeaşi întrepătrundere violentă a unităţilor. El ne prezintă imaginea unei lumi în care interacţiunea este posibilă doar ca invadare reciprocă a unor unităţi autonome, fiecare urmărindu-şi menirea proprie. Întregul este ţinut în echilibru de principiul simplu al unei multiplicităţi de energii tensionale ce se compensează între ele prin varietatea sensurilor lor. Contradicţiile despre care vorbesc marxiştii se manifestă aici vizual.

Realism şi realitate

Ocupîndu-ne de reprezentarea bidimensională a spaţiului tridimensional ne-am întîlnit cu un paradox specific. Exemplul celor trei persoane aşezate la masă (fig. 86, 87) arată că atunci cînd asemenea scene sînt înfăţişate ca proiecţii mecanic corecte se ajunge la deformări supărătoare în planul frontal. Pe de altă parte, dacă scena este transpusă în echivalentul ei bidimensional, ea poate fi interpretată ca proiecţie a unei scene absurde sub raport fizic, în care

tăblia mesei stă vertical și cele trei persoane sînt prinse de ea ca niște prelungitori. Rezultă că există moduri adecvate și moduri inadecvate de a interpreta reprezentări picturale ale spațiului și că modul potrivit este determinat în fiecare caz de stilul unei perioade anumite sau al unui stadiu de evoluție.

Această situație paradoxală ne ajută să înțelegem de ce atunci cînd influența opticii științifice a împins reprezentarea picturală spre proiecția mecanică, corectitudinea obiectivă a acestui procedeu a permis o libertate nemaiîntîlnită față de norma structurală. Ea a autorizat denaturări radicale ale scheletelor vizuale simple pe baza cărora oamenii înțelegeau și continuă să înțeleagă alcătuirea corpului omenesc, a unui animal sau a unui copac. Apărați de „corectitudinea" racursiurilor lor, artiștii deformau axele obiectelor, distrugeau corespondența simetrică a părților, modificau proporțiile și schimbau amplasarea relativă a lucrurilor. Într-o pictură realistă un corp omenesc putea să se înalțe spre cer deasupra arborilor, picioarele puteau fi alăturate feței, iar conturul trupului putea lua aproape orice formă. Heinrich Wölfflin scrie despre sclavii pictați de Michelangelo pe plafonul Capelei Sixtine: „Abaterea de la normă în structura corpurilor este nesemnificativă în comparație cu felul în care Michelangelo a dispus membrele. El descoperă efecte cu totul noi în raporturile dintre acestea. Aici aduce foarte aproape un braț de două picioare, într-un set de trei paralele; acolo intersectează coapsa cu un braț întins în jos, formînd aproape un unghi drept; dincolo, cuprinde întregul corp, din cap pînă la călcîie, într-o singură linie unitară. Iar acestea nu sînt variații matematice pe care și le impune în chip de exercițiu. Chiar și cea mai stranie postură pare convingătoare." Găsim un exemplu similar în reprezentarea corpului lui Abias (fig. 107).

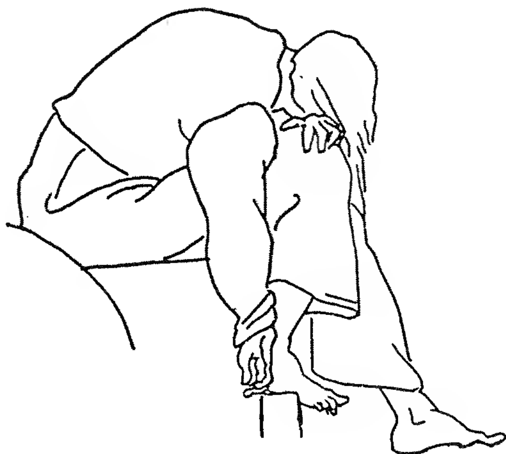


Figura 107

Evident, artiștii Renașterii practicau noua deprindere a proiecției fidele nu numai ca prinos pentru idealul realismului științific confirmat, ci și datorită gamei inepuizabile de aspecte ce se pot obține astfel de la obiectele din natură, ca și abundenței corespunzătoare de interpretări individuale. Nu trebuie să fim surprinși de faptul că această exploatare extremă a deformării proiective a dus în cele din urmă la o contratendință radicală, la o revenire spre figurile și schemele elementare ale normelor structurale permanente. Reacția a devenit vizibilă în simplificările geometrice ale lui Seurat și Cézanne, ca și în primitivismul ce caracterizează în bună parte arta primelor decenii ale secolului nostru.

În aceeași perioadă însă, cînd arta căuta să se apere de complexitățile deformărilor pe care ochiul uman nu le mai putea organiza, o tendință expresionistă a profitat de noua libertate față de norma fundamentală și și-a însușit toate licențele artei proiective, fără a se mai strădui să le justifice ca fiind proiecții mecanic corecte ale obiectelor fizice. Realiștii inițiaseră distrugerea integrității organice. Ei făcuseră obiectele incomplete sau separaseră părți din acestea introducînd corpuri străine între ele. Artiștii moderni au procedat la fel fără a folosi ca pretext cerințele suprapunerii. Oblicitatea fusese introdusă pentru a reprezenta adîncimea. Artiștii moderni au deformat orientarea axelor fără această justificare. Nimicirea culorii locale fusese împinsă pînă la extrem de către impresioniști, care întrebuințaseră imagini reflectate pentru a aplica verdele unei pajiști pe corpul unei vaci, sau albastrul cerului pe blocurile de piatră ale unei catedrale. În consecință, artiștii moderni au ajuns liberi nu numai să facă albastru un obiect roșu, dar și să înlocuiască unitatea unei singure culori locale cu orice combinație de culori diferite. În trecut, artiștii învățaseră, cu rezultate paradoxale, cum să reorganizeze subdiviziunile organice. Ei contopeau mai multe trupuri omenești într-un triunghi, sau desprindeau un braț de restul corpului unindu-l cu brațul altui personaj și realizînd astfel un întreg nou, continuu. Aceasta a permis artistului modern, de exemplu, să scindeze o față și să contopească o parte din ea cu fundalul. Iluminînd obiectele dintr-o anumită direcție, artiștii ajunseseră să arunce umbre de-a curmezișul lor, subîmpărțindu-le în secțiuni fără prea multă justificare organică. Ducînd și mai departe procedeul, Braque a realizat un corp de femeie din două — o femeie neagră din profil și o femeie de culoare deschisă în vedere frontală (fig. 233 *b*).

Ce ne apare veridic?

Ne-am îndepărtat mult de părerea preconcepută că numai copiile mecanic fidele sînt conforme naturii. Înțelegem acum că întreaga gamă, infinit de variată, a stilurilor reprezentaționale este acceptabilă, nu numai pentru cei care împărtășesc acea atitudine ce a generat-o, ei și pentru aceia dintre noi care se pot adapta la ea. Totuși simpla toleranță față de diferitele căi ce duc spre aceeași țintă nu este de ajuns. Trebuie să mergem mai departe, înțelegînd că așa cum oamenii

propriei noastre culturi și epoci percep o anumită manieră reprezentațională ca fiind veridică, chiar dacă ea poate să nu pară de loc veridică adepților unui alt demers, tot astfel adepții celorlalte demersuri găsesc că modul lor preferat de reprezentare este nu numai acceptabil, dar și absolut veridic.

Cele de mai sus ar fi greu de crezut dacă n-am avea documente care să le confirme. Ne-au parvenit povestiri despre statui sau picturi atît de veridice încît amăgeau oameni și animale, create în perioade ale artei grecești și chinezești al căror stil nu ne-ar mai putea în nici un caz face să credem că ne aflăm în fața realității și nu a unor imagini artificiale. Nu știm exact cum arătau picturile lui Zeuxis, dar avem motive să ne îndoim că strugurii pictați de el făceau într-adevăr vrăbiile să-i ia drept reali și să-i ciugulească. Este mai probabil că aceste relatări exprimă experiența vizuală a privitorilor contemporani, pentru care picturile erau foarte veridice.

Boccaccio ne spune în *Decameronul* că pictorul Giotto „fu înzestrat de la natură c-o minte așa de iscusită, încît din cîte lucruri a zămislit natura ... nici unul n-a rămas nezugrăvit de dînsul cu peana, cu condeiul ori cu penelul, așa de aidoma cu modelul în sine, încît nu-ți vine a zice că seamănă cu el, ci mai degrabă ai fi îndemnat să zici că e modelul însuși; ba chiar într-așa măsură seamănă, încît de multe ori în cele zugrăvite de el vederea noastră s-a înșelat și-a luat drept lucru aievea ceva ce nu era decît pictat pe pînză ...“*. Imaginile foarte stilizate ale lui Giotto nu prea i-ar fi putut înșela pe contemporani dacă ei le-ar fi judecat veridicitatea în comparație directă cu lumea din jur. Alături de operele precursorilor săi imediați însă, modul în care Giotto reda gesturile expresive, adîncimea, volumul și ambianța putea într-adevăr fi considerat ca foarte veridic, și tocmai această deviere de la normele curente ale reprezentării picturale dădea naștere acelui efect uimitor asupra contemporanilor lui Giotto.

Principiul nivelului de adaptare, introdus în psihologie de Harry Helson, ne spune că un stimul dat nu este judecat după calitățile sale absolute, ci în raport cu nivelul-normă stabilit în mintea noastră. În cazul reprezentării picturale acest nivel-normă pare să se nască nu direct din perceperea lumii fizice în sine, ci din stilul picturilor cunoscute de privitor.

Reacțiile la fotografie și la filmul cinematografic au arătat că progresul pe calea veridicității picturale generează iluzia vieții înseși. Primele filme, proiectate în jurul anului 1890, erau atît de primitive sub raport tehnic încît astăzi ele ne dau doar o slabă iluzie a realității, dar simpla adăugire a mișcării la imaginea în alb și negru era de ajuns ca să-i facă pe primii spectatori să strige de teamă atunci cînd trenul se năpustea direct spre ei. Destul de curios, introducerea culorii n-a produs decît un foarte mic efect suplimentar, dar rezonanța spațială a sunetului a sporit considerabil, o perioadă de timp, adîncimea vizuală și volumul imaginii. Iar primele holograme, care adăugau imaginii fixe efectul puternic al paralaxei mișcării, erau atît de izbitor reale încît absența mișcării vii făcea ca persoana reprezentată să arate ca un cadavru.

* BOCCACCIO, *Decameronul*, trad. E. Boeriu, EPL, 1966

Iluziile propriu-zise sînt, desigur, rare, dar ele constituie manifestarea extremă și cea mai tangibilă a faptului că, de regulă, într-un context cultural dat stilul obișnuit al reprezentării picturale nu e de loc perceput ca atare — imaginea apare pur și simplu ca o reproducere fidelă a obiectului însuși. În cultura noastră, afirmația este valabilă pentru lucrările „realiste“; ele arată „chiar ca natura“ pentru multe persoane care nu sesizează stilul lor specific și foarte complicat. Totuși acest „nivel al realității artistice“ se poate deplasa foarte rapid. Astăzi cu greu ne putem închipui că doar cu un secol în urmă picturile lui Cézanne și Renoir erau respinse nu numai din cauza stilului lor neobișnuit, dar și pentru că ele într-adevăr păreau supărător de nereale. Nu era vorba de deosebiri de gust sau apreciere, ci de o percepere diferită. Străbunii noștrii vedeau pe pînzele acelea pete incoerente de culoare pe care noi nu le mai putem percepe, și își întemeiau judecata pe cele văzute.

Aceia dintre noi care s-au obișnuit cu arta secolului nostru constată că este tot mai greu să înțeleagă de ce „omul de pe stradă“ respinge abaterile de la reprezentarea realistă existente în opera lui Picasso, Braque sau Klee. În portretul făcut de Picasso unei școlărițe vedem vioiciunea inerentă tinereții, sfioșenia fecioreInică a chipului, părul pieptănat cu îngrijire, tirania apăsătoare a cărții masive. Formele geometrice intens colorate și extravagant suprapuse nu dăunează în nici un fel subiectului, ci îi susțin expresia atît de măiestrit încît nu le mai percepem ca simple forme: ele se mistuie realizînd reprezentarea. De fapt se poate afirma că toate operele de artă reușite, oricît ar fi de stilizate și oricît s-ar îndepărta de corectitudinea mecanică, redau în întregime calitățile naturale ale obiectelor pe care le înfățișează. Pictura lui Picasso nu numai că reprezintă o școlăriță, ea *este* o școlăriță. „Întotdeauna țintesc la asemănare“, spunea Picasso în 1966, explicînd că artistul trebuie să observe natura, dar să n-o confunde cu pictura. „Ea nu poate fi transpusă în pictură decît prin intermediul semnelor“.

Dacă vedem formele în locul subiectului, atunci probabil ceva nu este în ordine cu pictura respectivă. Sau se poate ca privitorul să o perceapă de la un nivel de adaptare nepotrivit. (De fapt, „omul de pe stradă“ este adesea fixat la un nivel stilistic stabilit de artiștii secolului al XVII-lea.) E la fel de adevărat că în ilustrațiile exemplificatoare din tratatele de antropologie ori biologie, un stil diferit, eventual clasicismul liniar al școlii lui Ingres, se află la locul lui; o pictură de Matisse, percepută ca și cum menirea ei ar fi să ilustreze un asemenea tratat, își va dezvălui cu siguranță figurile și nu subiectul.

Cît despre artiștii înșiși, nu prea par a exista îndoieli că ei văd în operele lor întruchiparea obiectelor înfățișate. Sculptorul Jacques Lipchitz ne povestește cum admira un tablou al lui Juan Gris aflat încă pe șevalet. Era acel fel de lucrare cubistă în care mulți profani descoperă chiar și azi doar o simpl.

îngrămădire de forme abstracte. Lipchitz a exclamat: „E foarte frumos ! Nu mai adăuga nimic ! Este complet." La care Gris, înfuriindu-se, a ripostat: „Complet? Nu vezi că n-am terminat mustaţa?" Pentru el pictura conţinea chipul unui om atît de vădit încît se aştepta ca oricine să-i vadă imediat toate amănuntele.

Afirmaţiile artiştilor ne arată clar că ei concep „stilul" doar ca un mijloc de a da imaginii un caracter real. „Originalitatea" este fructul necăutat şi neobservat al încercării reuşite a unui artist talentat de a fi sincer şi onest, de a pătrunde pînă la originile, pînă la rădăcinile celor pe care le vede. Căutarea premeditată a unui stil personal dăunează inevitabil validităţii lucrării, căci ea introduce un element arbitrar într-un proces ce poate fi condus doar de necesitate. Picasso a spus cîndva: „Totdeauna să tinzi spre perfecţiune. De exemplu, încearcă să desenezi un cerc perfect; întrucît nu poţi desena un cerc perfect, viciul involuntar îţi va dezvălui personalitatea. Dar dacă vrei să-ţi dezvălui personalitatea desenînd un cerc imperfect — cercul *tău* — vei strica totul."

O anumită neînţelegere trebuie evitată. Cînd afirm că într-o operă reuşită percepem subiectul şi nu figurile, par a sugera că forma nu contează. Nimic n-ar putea fi mai străin de gîndul meu. De fapt, acelaşi lucru se poate spune despre arta „abstractă" sau nonmimetică. Este foarte important dacă într-o pictură „abstractă" vedem o simplă combinaţie de figuri, adică de obiecte vizuale ce pot fi deplin definite prin suprafaţa lor, prin contur, culoare, poziţie etc. sau, dimpotrivă, acţiunea organizată a unei forţe vizuale expresive. În al doilea caz figurile dispar în acest joc dinamic, şi tocmai acest joc dinamic redă înţelesul lucrării. Coloanele bulbucate şi contorsionate, ornamentele extravagante ale unei faţade în stil baroc lasă în urmă geometria figurilor respective şi substanţa materială a pietrei, compoziţia arhitecturală în ansamblu transfigurîndu-se într-o simfonie de mişcare. Tot astfel, într-o operă figurativă de pictură sau sculptură figurile realizate de artist, ca şi pasta, metalul sau lemnul lucrării, se transformă în acţiune vizuală care dă viaţă subiectului. Forma bună nu se vede.

Forma ca invenţie

Multe dintre exemplele noastre ne-au permis, cred, să ilustrăm ceea ce sugeram mai sus în prezentul capitol, şi anume că plăsmuirea de imagini, artistice sau de alt fel, nu începe de la proiecţia optică a obiectului reprezentat, ci este un echivalent, redat printr-un anumit mediu, a celor observate la obiect. Forma vizuală poate fi evocată de cele văzute, dar nu poate fi preluată direct de acolo. Se ştie că măştile mortuare şi mulajele de ghips după oameni reali, care sînt mecanic veridice, au adesea o natură pur materială şi sînt de regulă inutile atunci cînd dorim să interpretăm pe baza lor caracterul, prin intermediul aspectului vizual. Ele sînt în esenţă fără figură şi, ca atare nu vor servi drept conformaţie. Orice începător, desenînd după model, descoperă că figurile pe care se aşteaptă să le găsească privind atent la o faţă, un umăr sau un picior, nu sînt realmente acolo. Aceeaşi problemă pare să fi generat dramaticul conflict pe care Alberto Giacometti n-a putut niciodată să-l depăşească. El a început în 1921, cînd artisul, voind să reprezinte un corp omenesc, a constatat că *tout m'échappait, la tête du modèle devant moi devenait comme un nuage, vague et illimité* — „totul îmi scăpa, capul modelului din faţa mea devenea ca un nor, vag şi nelimitat". Artistul a încercat să reprezinte această inaccesibilitate a modelului în suprafeţele vagi ale corpurilor sculptate şi pictate de el, insistînd totodată în căutarea figurilor care, credea el, trebuia să existe obiectiv în acele capete şi trupuri omeneşti.

Încercarea de a găsi o formă figurativă în model, era sortită eşecului deoarece orice formă trebuie să derive din tehnica specifică din care se execută imaginea. Actul elementar de a trasa conturul unui obiect în aer, pe nisip, pe o piatră sau pe o foaie de hîrtie înseamnă reducerea obiectului la conturul său, care nu există ca linie în natură. Această transpunere este o izbîndă foarte elementară a minţii — există indicaţii că copiii mici şi maimuţele recunosc imaginile de contur ale obiectelor familiare în mod aproape spontan. Dar a sesiza asemănarea structurală dintre un obiect şi o reprezentare a lui este totuşi un remarcabil act de abstractizare.

Fiecare tehnică artistică prescrie felul în care se redau cel mai bine trăsăturile unui obiect. Bunăoară, un obiect rotund poate fi reprezentat cu creionul ca o linie circulară. Un penel, care lasă dîre mai mari, poate produce un echivalent al aceluiaşi obiect sub forma unei pete circulare de vopsea. Dacă folosim argila sau piatra, echivalentul optim al rotunjimii este o sferă. Un dansator va



Figura 108

realiza aceasta alergînd în cerc, învîrtindu-se în jurul axei proprii sau formînd, împreună cu alţi dansatori, o configuraţie circulară. Dacă tehnica respectivă nu permite obţinerea unei forme curbe, rotunjimea poate fi exprimată şi prin rectiliniaritate. Figura 108 prezintă un şarpe urmărind o broască, aşa cum sînt înfăţişate aceste vieţuitoare pe o împletitură de nuiele lucrată de indienii din Guyana. O figură pot exprima optim rotunjimea într-o anumită tehnică, dar nu şi în alta. Cercul sau discul pot fi soluţia perfectă într-o imagine plană. În sculptură însă, care este tridimensională, cercul şi discul îmbină rotuujimea cu planitatea, şi astfel sînt soluţii imperfecte. Un măr lucrat în alb şi negru devine „incolor" dacă e transferat dintr-o litografie monocromă într-o pictură în ulei. Într-un tablou de Degas o dansatoare imobilă reprezintă adecvat o dansatoare în

mișcare. Dar într-un film, sau pe scenă, o dansatoare imobilă n-ar mai reprezenta mișcarea, ci înțepeneala.

Forma este determinată nu numai de proprietățile fizice ale materialului, ci și de stilul de reprezentare al unei culturi sau al unui artist. O pată de culoare poate înfățișa un cap de om în lumea esențialmente bidimensională a lui Matisse, dar aceeași pată ne-ar părea plată și nu rotundă într-una din picturile marcat tridimensionale ale lui Caravaggio. Într-o statuie cubistă de Lipchitz un cub poate fi capul, dar același cub ar fi doar un bloc de materie anorganică într-o lucrare de Rodin. În figura 109 avem desenul lui Picasso *Sfîrșitul unui monstru*.

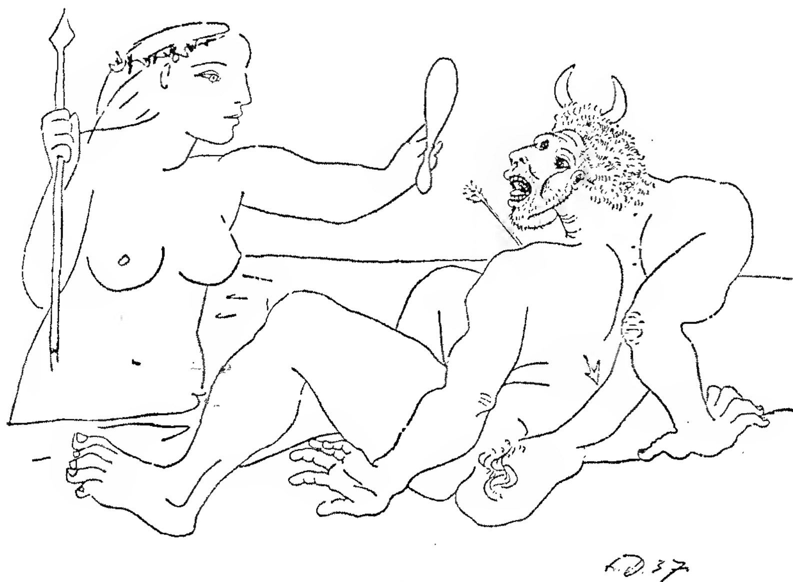


Figura 109
PABLO PICASSO, Sfîrșitul unui monstru, *colecția Roland Penrose, Londra.*

Felul în care e desenat capul monstrului servește, în alte opere ale aceluiași artist, pentru a reprezenta forme nealterate, nemonstruoase (vezi taurul din fig. 106). Nu este nici un paradox aici. O imagine care produce un monstru într-o pictură relativ realistă poate reprezenta o anatomie „corectă“ într-o lucrare unde același fel de deformare este aplicat peste tot.

Asemenea transpuneri ale înfățișării obiectelor fizice în forme adecvate unor anumite tehnici nu sînt convenții ezoterice născocite de artiști. Ele sînt curent folosite pretutindeni în jurul nostru. Modelele la scară, desenele liniare de

pe tabla neagră, hărțile rutiere — toate deviază pronunțat de la obiectele reprezentate. Noi descoperim ușor și acceptăm faptul că pe hîrtie un obiect vizual poate reprezenta un lucru foarte diferit din natură, cu condiția ca el să ne fie înfățișat în echivalentul structural adecvat tehnicii respective. În capitolul următor voi demonstra logica infailibilă și consecvența copiilor în această privință.

Explicația psihologică a acestui fenomen frapant este, mai întîi, aceea că în percepția și gîndirea umană asemănarea se bazează nu pe identitatea părților, ci pe corespondența trăsăturilor structurale esențiale și, în al doilea rînd, că orice om fără prejudecăți înțelege spontan un obiect dat, în funcție de legile contextului respectiv.

Ne trebuie foarte mult „rafinament“ pentru a ajunge să considerăm că reprezentarea nu este doar o imitație a obiectului, ci și a ambianței lui, astfel încît ne așteptăm ca un tablou să arate nu ca un tablou, ci ca un spațiu, iar o statuie — nu ca o bucată de piatră, ci ca un corp viu, din carne și oase. Acest concept de reprezentare mai puțin inteligent, departe de a fi inerent omului, constituie un produs tîrziu al culturii în care s-a întîmplat să viețuim un timp.

Atunci cînd intrăm într-un muzeu și privim formele date capului omenesc de către sculptori din diferite epoci și culturi, înțelegem că același prototip simplu poate fi reflectat într-o infinitate de reprezentări la fel de valide. Capul se poate compune din cîteva figuri generale, sau din numeroase altele mai mici; ele pot fi plate sau curbe, unghiulare sau voluminoase, net separate sau contopite. Ele se pot naște din cuburi sau sfere, din elipsoizi sau paraboloizi; ele pot conține cavități adînci sau mici scobituri. Fiecare își are rostul său și fiecare își spune mesajul.

Această capacitate de a inventa o configurație izbitoare, mai ales atunci cînd se aplică unor forme familiare ca mîna ori capul, este calificată drept imaginație artistică. Imaginația nu înseamnă nicidecum în primul rînd invenția de noi subiecte, și nici măcar producerea unor figuri noi. Imaginația artistică poate fi mai exact definită drept găsirea de forme noi pentru conținutul vechi sau, dacă renunțăm la dihotomia convenabilă dintre formă și conținut, drept o concepție proaspătă despre un subiect vechi. Invenția de lucruri sau situații noi este valoroasă doar în măsura în care acestea servesc la interpretarea unei teme vechi — adică universale — din experiența umană. Există mai multă imaginație în felul cum zugrăvește Tițian o mînă decît în sute de coșmaruri suprarealiste pictate într-o manieră plată, convențională.

Imaginația vizuală este un dar universal al minții omenești, un dar care la omul obișnuit se manifestă de la o vîrstă fragedă. Atunci cînd copiii încep să experimenteze cu forme și culori, ei se găsesc în fața sarcinii de a inventa un mod de reprezentare, într-o tehnică anumită, a obiectelor cunoscute de ei. Uneori sînt ajutați de cele văzute la alții, dar de regulă acționează singuri. Numeroasele soluții originale pe care le găsesc sînt cu atît mai remarcabile cu cît subiectul este



Figura 110

foarte elementar. Figura 110 arată reprezentări ale corpului omenesc reproduse după desene făcute de copii în diferite stadii de dezvoltare. Desigur, acești copii nu încercau să fie originali. Și totuși strădania de a pune pe hîrtie ceea ce vedeau îi făcea să descopere o nouă formulă vizuală pentru un subiect vechi. Fiecare dintre aceste desene, care ar putea fi ușor însutite, respectă conceptul vizual de bază al corpului omenesc — dovadă fiind faptul că privitorul îl înțelege — și ne oferă totodată o interpretare ce-l diferențiază de celelalte.

Este evident că obiectul însuși impune doar un minimum de trăsături structurale, solicitînd astfel „imaginația" în sensul literal al cuvîntului, adică acea activitate prin care lucrurile devin imagini. Dacă examinăm desenele mai îndeaproape, găsim ample variații în privința multor factori formali. Diferențele pronunțate de mărime absolută nu apar în figura 110. Mărimea relativă a părților, cea a capului în comparație cu restul corpului, variază considerabil. Apar multe soluții diferite pentru subîmpărțirea corpului. Variază nu numai numărul părților, ci și amplasarea contururilor. Unele desene prezintă numeroase detalii și diferențieri, altele au doar puține. Pentru reprezentarea aceluiași obiect se recurge la forme rotunde și forme unghiulare, dungi subțiri și mase solide, juxtapuneri și suprapuneri. Mai mult, simpla enumerare a deosebirilor geometrice nu relevă suficient individualitatea vădită în aspectul general al acestor desene. Unele figuri par stabile și raționale, altele sînt angajate în acțiuni nesăbuite. Există aici imagini rafinate și imagini grosiere, imagini simple și altele de o subtilă complexitate, imagini durdulii și firave. Fiecare dintre ele exprimă un mod de viață, un mod de a fi o ființă umană. Diferențele se datoresc parțial stadiului de dezvoltare, parțial caracterului fiecărui copil și parțial scopului urmărit prin desen. Împreună, aceste desene demonstrează abundența resurselor de imaginație picturală existente în fiecare copil obișnuit, pînă cînd lipsa de încurajare, instruirea nepotrivită și un mediu nefavorabil le anihilează la toți, cu excepția cîtorva norocoși.

O soluție artistică reușită este atît de frapantă încît ne apare ca singura realizare posibilă a subiectului. Pentru a putea aprecia cum se cuvine rolul imaginației, trebuie să comparăm mai multe redări diferite ale aceleiași teme. Foarte rar se întîlnesc descrieri sistematice ale diferitelor moduri în care se poate reprezenta un subiect anumit. Găsim un exemplu bun în analiza făcută de Lucien Rudrauf Bunavestirilor ca „variații pe o temă plastică". El arată cît de diferit a fost interpretată această celebră întîlnire, în funcție de acel moment al episodului pe care l-a ales artistul, cum repartizează imaginația acestuia funcțiile activă și pasivă, dominația și supunerea etc. Studiile istorice, care urmăresc o temă de-a lungul cîtorva epoci, sînt mai frecvente. Printre altele ele ne arată cum uneori artistul găsește o imagine ce întruchipează un subiect esențial cu o forță irezistibilă. Aceeași narațiune, aceeași compoziție sau aceeași postură trăiește apoi timp de secole ca o contribuție nepieritoare la modul omului de a-și reprezenta lumea din jur.

Niveluri de abstractizare

O dimensiune în care artistul își poate exercita libertatea este gradul de abstractizare la care recurge în redarea subiectului. El poate copia înfățișarea lumii materiale cu fidelitatea meticuloasă a tehnicii „trompe l'oeil" sau, ca Mondrian și Kandinsky, poate utiliza figuri total nonmimetice, care reflectă experiența umană prin expresii vizuale și relații spațiale pure. Pe tărîmul reprezentărilor, multe stiluri picturale se limitează la redarea obiectelor din natură cu un minimum de trăsături structurale. Această manieră foarte abstractă predomină în stadiile de început ale dezvoltării artei, adică în lucrările copiilor și „primitivilor", dar și în anumite aspecte ale stilului bizantin de artă creștină, în arta modernă occidentală și în producțiile artistice ale schizofrenicilor. Asocierea poate părea ciudată, dar dacă admitem că asemănarea de formă trădează o anumită asemănare a stării mintale, va trebui să facem generalizări îndrăznețe.

Imaginile ce rezultă din limitarea reprezentării doar la cîteva trăsături ale obiectului sînt adesea simple, regulate și simetrice. La prima vedere nu pare să existe vreun motiv puternic pentru aceasta. Omisiunile pot face figura mai complicată. Teoreticienii secolului trecut, înclinați să găsească sursa tuturor proprietăților imaginii în aspectele observate în natură, au încercat să explice această tendință arătînd că realitatea conține figuri regulate pe care omul, chipurile, le-ar fi imitat — discul solar, alcătuirea simetrică al plantelor, a animalelor și a oamenilor înșiși. Ca un exemplu extrem, Wilhelm Worringer citează cazul unui antropolog care și-a propus să dovedească cu ajutorul instantaneelor fotografice că figura crucii s-a născut din configurația unui stol de berze în zbor. Evident, demersul nu este prea satisfăcător, el neputîndu-ne explica de ce omul ar fi ales perceptele de formă regulată dintr-un număr cu mult mai mare de forme neregulate. Uneori forma simplă a unei imagini se poate datora în parte tehnicii de execuție — de exemplu, în cazul împletiturilor din nuiele — dar această observație nu ne poate conduce la nici un principiu cu valabilitate generală. Mai plauzibil, putem observa că atunci cînd în anumite împrejurări intelectul scapă de loialitatea sa obișnuită față de complexitățile naturii, el organizează figurile potrivit acelor tendințe ce se manifestă în propria sa funcționare. Avem multe dovezi că tendința principală ce acționează este aici cea către maximum de simplitate structurală, adică spre figura cea mai regulată, mai simetrică și mai conformă regulilor geometriei ce se poate realiza în situația respectivă.

Trebuie notat că deși în cazurile de mai sus trăsăturile reprezentaționale născute din lumea fizică sînt puține, artistul poate totuși să dezvolte aceste trăsături într-un joc complicat de figuri, care ar puteafi definite drept geometrice, ornamentale, formaliste, stilizate, schematice sau simbolice.

Ca un prim pas spre înțelegerea unor asemenea stiluri foarte abstracte, remarcăm că în anumite condiții culturale o artă mai realistă n-ar sluji mai bine scopului urmărit de artist ci, dimpotrivă, i-ar dăuna. Imaginile primitive, de exemplu, nu apar nici dintr-o curiozitate degajată pentru înfățișarea lumii, nici din reacția „creatoare" ca atare. Ele nu sînt menite să genereze iluzii plăcute. Arta primitivă este un instrument practic pentru treburile importante ale vieții de fiecare zi; ea întruchipează anumite forțe supraomenești, care pot astfel deveni parteneri în cadrul unor acțiuni concrete. Ea înlocuiește obiecte reale, animale sau oameni, preluînd astfel funcția lor de a aduce tot felul de servicii. Ea înregistrează și transmite informații. Ea permite exercitarea unor „influențe magice" asupra făpturilor și obiectelor absente.

În toate aceste operații contează nu existența materială a lucrurilor, ci efectele pe care le produc sau le suportă acestea. Științele moderne despre natură ne-au obișnuit să credem că multe dintre aceste efecte sînt fenomene fizice care oglindesc compoziția și comportamentul materiei. Această opinie este de origine relativ recentă și se deosebește mult de o idee mai simplă ce și-a găsit expresia cea mai pură în știința primitivă. Noi credem că hrana este necesară deoarece ea conține anumite substanțe fizice pe care corpul nostru le absoarbe și le folosește. Pentru primitivi, hrana este purtătoarea unor forțe imateriale a căror virtute vitalizatoare se transmite celui care o mănîncă. Bolile nu sînt provocate de acțiunea fizică a microbilor sau toxinelor, ci de către un „fluid" distructiv emanat de anumite puteri ostile. Rezultă așadar că pentru primitiv înfățișarea și comportamentul specific al lucrurilor din natură, de la care noi obținem informații despre efectele fizice probabile, sînt tot atît de puțin legate de funcția respectivelor lucruri ca forma și culoarea unei cărți de cuprinsul ei. Astfel, de exemplu, atunci cînd reprezintă animale primitivul se limitează la enumerarea unor trăsături ca membrele și organele, folosind forme și imagini nete, geometrice, pentru a le identifica cît mai exact cu putință specia, funcția, importanța și relațiile reciproce. El poate folosi, de asemenea, mijloace picturale pentru a exprima calități „fizionomice" cum sînt ferocitatea sau atitudinea prietenoasă a animalului. Detaliile realiste ar ascunde în loc să lămurească aceste caracteristici importante. (Găsim principii similare de reprezentare în propria noastră cultură, la ilustrațiile tratatelor medicale scrise înainte de apariția științelor naturale moderne.)

Stadiile inițiale de dezvoltare generează figuri foarte abstractizate, deoarece contactul strîns cu complexitățile lumii fizice nu este, sau nu este încă, relevant pentru activitatea picturală. E imposibil însă, să răsturnăm această afirmație și să presupunem că figurile foarte abstracte sînt totdeauna fructul unui stadiu inferior de evoluție mintală. Oamenii creează adesea imagini elementare nu pentru că mai au mult de progresat, ci pentru că au regresat mult. Putem găsi un exemplu în arta bizantină, care constituie un regres de la cel mai realist stil de reprezentare pe care îl cunoscuse lumea. Arta a ajuns în slujba unei stări de spirit care, în manifestările ei extreme, condamna însăși folosirea imaginilor. Viața pămîntească era privită doar ca o pregătire pentru cea din ceruri. Trupul material era o sursă de păcate și suferințe. Astfel arta vizuală, în loc să proclame frumusețea și importanța existenței fizice, folosea corpul ca un simbol vizual al

spiritului. Eliminînd volumul și adîncimea, simplificînd culoarea, postura, gesturile și expresia, ea a reușit să dematerializeze omul și lumea. Simetria compoziției reprezenta stabilitatea ordinii ierarhice creată de biserică. Eliminînd tot ce era întîmplător și efemer, gesturile și posturile elementare subliniau o valabilitate veșnică, iar formele simple, directe, exprimau disciplina strictă a unei credințe ascetice.

Arta propriului nostru veac ne oferă un alt exemplu frapant de abstractizare extremă obținută prin regres. La fel ca arta bizantină, ea a renunțat la iluzionismul iscusit al predecesorilor. Aici putem găsi o anumită motivare psihologică a poziției schimbate a artistului. Meșteșugarul ce împlinise o anumită nevoie în domeniul conducerii și religiei a fost treptat împins în afara acestor cercuri și transformat într-un producător de obiecte de lux excedentare, care sînt păstrate în muzee sau folosite pentru a demonstra bogăția și gustul rafinat al celor înstăriți și privilegiați. Această excludere din mecanismul economic al cererii și ofertei tinde să-l transforme pe artist într-un observator egocentric.

O asemenea desprindere de agitația cetății își are avantajele și neajunsurile ei. Este pozitiv faptul că spectatorul poate sta deoparte și poate astfel vedea mai bine și mai independent. La o anumită distanță, angajarea personală își pierde însemnătatea, detaliul întîmplător dispare și esența își dezvăluie larg forma. Artistul detașat, ca și savantul, renunță la aspectul individual, apropiindu-se mai direct de calitățile fundamentale. Sesizarea nemijlocită a esențelor pure, pentru care Schopenhauer lăuda muzica, văzînd în ea cea mai înaltă dintre arte, este urmărită prin caracterul abstract al celor mai bune realizări din pictura și sculptura modernă. Forma pură țintește mai direct la mecanismul ascuns al naturii, pe care stilurile mai realiste îl reprezintă indirect prin manifestările lui în obiectele și fenomenele materiale. Mesajul concentrat al acestor abstractizări rămîne valabil atîta timp cît el își păstrează acea atracție senzorială ce deosebește între ele opera de artă și graficul științific.

Pe de altă parte, un grad înalt de abstractizare riscă să ducă la o desprindere de bogăția existenței reale. Marile lucrări de artă și știință au evitat totdeauna acest neajuns; ele au cuprins întregul tărîm al experienței umane, aplicînd formele și principiile cele mai generale unei foarte largi game de fenomene. Să ne gîndim doar la enorma varietate a creaturilor pe care un Giotto, un Rembrandt sau un Picasso le subordonează principiilor generale care determină concepția sa despre viață și, implicit stilul său. Cînd se pierde contactul cu gama completă a experienței omenești, ceea ce rezultă nu mai este artă, ci doar un joc formalist cu imagini sau concepte goale.

Cazuri extreme ale acestei primejdii pot fi studiate în anumite tipuri de artă schizofrenică, în care scheme ornamentale geometrice sînt elaborate cît mai precis și îngrijit o permite starea de dezorganizare a minții autorului. Exemple frapante găsim în desenele făcute de dansatorul Nijinsky în anii cînd s-a aflat într-un ospiciu. Dacă examinăm starea mintală respectivă, găsim o înghețare a

sentimentelor și pasiunilor, ca și o retragere din realitate. Schizofrenicul pare a fi închis într-o carcasă de sticlă. Viața din jurul lui pare un spectacol străin, adesea amenințător, ce se joacă pe o scenă — spectacol care poate fi urmărit, dar care nu permite relații reciproce. Intelectul în izolare țese cosmologii fantastice, sisteme de idei, viziuni, proiecte grandioase. Cum sursele senzoriale ale formelor și înțelesurilor din natură sînt blocate, iar pasiunile vitale s-au atrofiat, organizarea formală rămîne, ca să zicem așa, nemodulată. Tendința către forme simple acționează nestînjenită în vid. Produsul este ordinea ca atare, cu foarte puțină viață asupra căreia să se exercite. Resturi de gîndire și experiență sînt organizate nu potrivit cu interacțiunea lor semnificativă din realitate, ci după asemănări și simetrii pur formale. Se construiesc scheme în jurul unor „calambururi" vizuale, prin contopirea unor conținuturi eterogene pe temeiul asemănării exterioare. În cîteva dintre ultimele picturi ale lui Van Gogh, forma pură copleșește natura obiectelor înfățișate. Mintea puternic tulburată a artistului transformă lumea într-o țesătură de flăcări, astfel încît copacii nu mai sînt copaci, iar casele și țăranii devin trăsături caligrafice de penel. În loc să se cufunde în conținut, forma se interpune între privitor și subiectul lucrării.

Un exemplu de artă schizoidă este *Dansul lebedelor-păpuși* (figura 111),

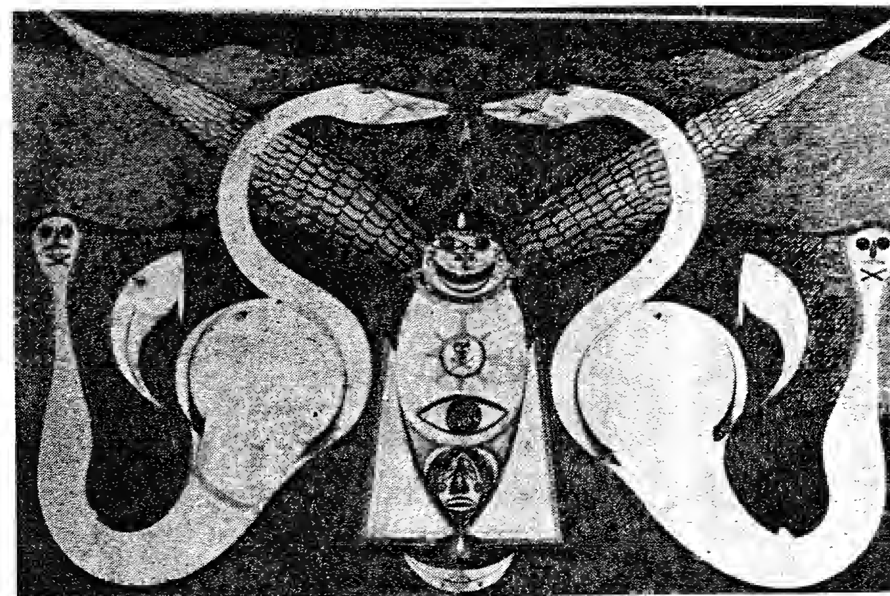


Figura 111
FRIEDRICH SCHRÖDER-SONNENSTERN, Dansul de moarte al lebedei-păpuși, *pastel, colecția Siegfried Poppe, Hamburg.*

unul din multele tablouri executate în pastel de către Friedrich Schröder, care se numea pe sine „Steaua solară". După ce și-a petrecut o mare parte a vieții în închisori și în azile de nebuni, acest vagabond alcoolic, vraci și șef al unei secte religioase, a început să picteze sistematic cînd avea 57 de ani. Găsim aici, izbitoare, toate trăsăturile artei practicate de nebuni. O schemă ornamentală cu simetrie rigidă este plasată pe un peisaj redus ca adîncime. Figurile din natură, golite de complexitatea și imperfecțiunea lor organică, au regularitatea lină a unei unde purtătoare nemodulate. Smulse din contextul lor natural, membre și trunchiuri de oameni și de animale se combină fără restricții după afinități pur formale: brațele au capete de păsări în loc de mîini, iar gîturi de lebedă cresc devenind fese omenești.

Nu întîmplător, trăsături formaliste similare se găsesc în mîzgălelile mașinale ale persoanelor care gîndesc „în gol" sau care se concentrează asupra vreunei idei în timp ce simțul lor de organizare vizuală, nedirijat de o idee călăuzitoare sau de experiență, le conduce ochiul și mîna. Figuri geometrice se nasc una din alta, îmbinîndu-se uneori în ansambluri bine structurate, dar alcătuind cel mai adesea aglomerări întîmplătoare de elemente (figura 112).

În sfîrșit, există o relație semnificativă între formalism și ornamentație. Vorbind despre ornamentație ne gîndim în primul rînd la forme vizuale subordonate unui întreg mai amplu, pe care îl completează, îl caracterizează sau îl îmbogățesc. Astfel sceptrul, coroana ori roba servesc ca ornamente regale sau judecătorești, iar încrustațiile în lemn sau labele de leu îmbogățesc aspectul mobilelor tradiționale. În al doilea rînd, numim un motiv ornamental atunci cînd el este organizat pe baza unui principiu formal simplu. În operele de artă asemenea trăsături ornamentale sînt folosite cu prudență. Simetria strictă, de exemplu, este tot atît de rară în pictură și sculptură pe cît e de frecventă în artele decorative și aplicate, ca arhitectura ori ceramica. Figura 113 redă în linii mari conturul unui peisaj de Ferdinand Hodler, reprezentînd munți ce se reflectă într-un lac. Compoziția de bază este absolut simetrică de-a lungul unei axe orizontale și aproape simetrică față de verticala centrală. Transformînd natura în ornament, artistul a obținut o preponderență rece, deprimantă a ordinii. William Hogarth sesizase acest pericol cînd a scris: „Se poate crede că cele mai multe dintre efectele frumoase se nasc din simetria părților obiectului, care este frumoasă: sînt însă profund convins că această idee predominantă se va dovedi curînd total sau aproape total nefondată." El afirma că o regulă permanentă a compoziției picturale este evitarea regularității. De fapt, chiar și în opere în care o simetrie generală se potrivește temei, severitatea ei este totdeauna atenuată de abateri înviorătoare.

Simetria strictă și repetiția sînt deseori folosite pentru efecte comice. Acțiuni organizate simetric putem întîlni pe scenă, în comedii. Ca exemplu din literatură, vom cita scena plină de umor cu care începe romanul lui Flaubert *Bouvard și Pécuchet*. Doi bărbați avînd aceeași profesie se îndreaptă în aceeași



Figura 112

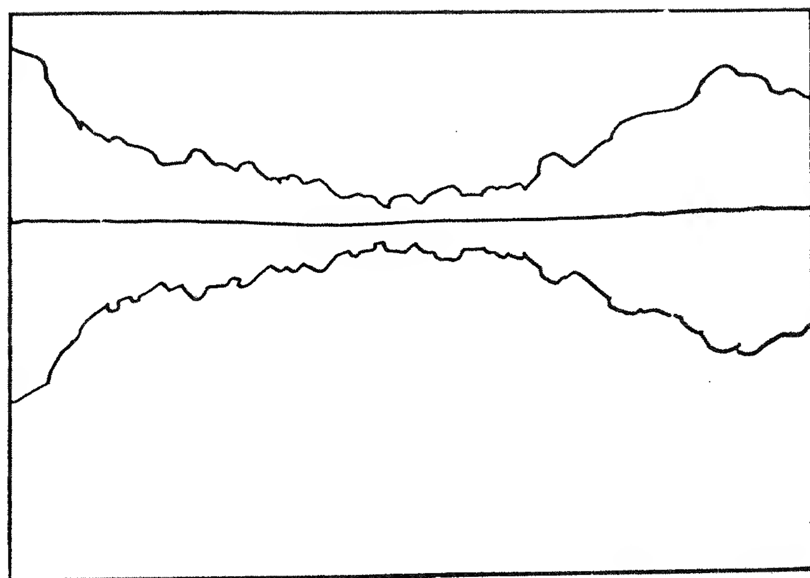


Figura 113

clipă spre aceeaşi bancă dintr-un parc, venind din direcţii opuse, şi, aşezîndu-se, descoperă că amîndoi au obiceiul de a-şi scrie numele în interiorul pălăriei. Folosirea genurilor, repetarea situaţiilor, manierismele persistente din comportamentul unui personaj, toate sînt procedee „ornamentale" curente în comedii deoarece ele dezvăluie ordinea mecanică — cu alte cuvinte, lipsa de viaţă — din existenţă, adică exact ceea ce Henri Bergson a definit ca fiind funcţia umorului.

Dacă privim un motiv ornamental ca şi cum ar fi o operă de artă, unilateralitatea conţinutului şi formei îl va face să ne pară gol şi stupid. Dacă, pe de altă parte, o operă de artă este folosită în scopuri decorative, ea îşi va depăşi menirea şi va tulbura unitatea întregului pe care urma să-l slujească. Abstracţiunile tîrzii ale lui Mondrian, deşi compuse din cîteva trăsături formale elementare, nu sînt în nici un caz ornamente. Ornamentul, aşa cum îl putem defini acum, ne prezintă o ordine facilă, nestînjenită de vicisitudinile vieţii. O asemenea definiţie este deplin justificată cînd imaginea nu reprezintă un întreg independent, ci doar o componentă a unui context mai larg, în care o armonie simplă este la locul ei. Modelele de pe tapete sau de pe materialele de rochie satisfac o asemenea cerinţă limitată. Creaţia arhitecturală s-a bazat atît de insistent pe simetrie în toate culturile deoarece clădirile sînt un element de ordine şi stabilitate în mijlocul existenţei umane, care se caracterizează prin luptă, întîmplare, discordie, schimbare şi iraţionalitate. Acelaşi lucru se poate spune despre bijuterii, ceramică şi mobilă, dar nu despre operele de artă în sensul mai restrîns al cuvîntului.

Picturile şi sculpturile sînt mesaje autonome despre natura existenţei umane şi, ca atare, ele se referă la această existenţă în toate aspectele ei esenţiale. Ornamentul prezentat ca operă de artă devine o utopie, în care nu se cunoaşte discordia şi tragedia şi unde domneşte o tihnă netulburată. O operă de artă dezvăluie interacţiunea dintre ordinea esenţială şi varietatea iraţională de conflicte. *Nostra res agitur**.

„*Izvorul*"

În opera de artă o schemă abstractă organizează substanţa vizuală astfel încît expresia dorită să fie transmisă direct ochiului. Faptul este probabil cel mai izbitor demonstrat cînd analizăm mai amănunţit o pictură care la prima vedere nu pare a oferi mai mult decît o platitudine agreabilă prezentată într-un mod naturalist curent.

„*Izvorul* (La Source), pictat de Ingres în 1856, cînd avea 75 de ani, reprezintă o fată stînd în picioare în poziţie frontală şi ţinînd pe umăr un ulcior cu apă (figura 114). La prima vedere găsim în acest tablou calităţi ca veridicitate, valoare estetică, simplitate. Richard Muther observă că nudurile lui Ingres îl fac pe privitor să uite aproape că priveşte opere de artă. „Un artist care era un adevărat zeu pare să fi creat făpturi omeneşti goale." Putem împărtăşi această trăire, întrebîndu-ne totodată: cît de naturală este, bunăoară, postura fetei? Dacă vedem în personaj o făptură reală, constatăm că ea ţine ulciorul în mod foarte artificial. Această constatare ne poate surprinde, căci pentru ochi atitudinea fetei este relativ firească şi simplă. În lumea bidimensională a planului pictural ea oferă o soluţie clară şi logică. Fata, ulciorul şi revărsarea apei sînt înfăţişate complet. Ele se aliniază în plan cu un simţ absolut „egiptean" al clarităţii şi al neglijării unei posturi realiste.

Astfel, organizarea esenţială a personajului se dovedeşte a nu fi nicidecum o soluţie facilă. E nevoie de imaginaţie şi de măiestrie pentru a reda cu succes felul în care braţul drept al fetei înconjoară capul. Mai mult, amplasarea, forma şi funcţia ulciorului generează asociaţii semnificative, Corpul ulciorului poate fi văzut ca un echivalent răsturnat al elementului de alături — capul fetei. Cele două unităţi sînt similare ca formă şi au, ambele, cîte o latură liberă, de care se prinde urechea, respectiv toarta, şi cîte o latură puţin acoperită. Amîndouă sînt aplecate spre stînga, şi există o anumită corespondenţă între apa care curge şi părul revărsat al fetei. Această analogie formală subliniază geometria ireproşabilă a corpului omenesc, dar, îndemnînd la comparaţie, ea de asemenea subliniază

* Aceasta ne priveşte pe noi (în limba latină în original).

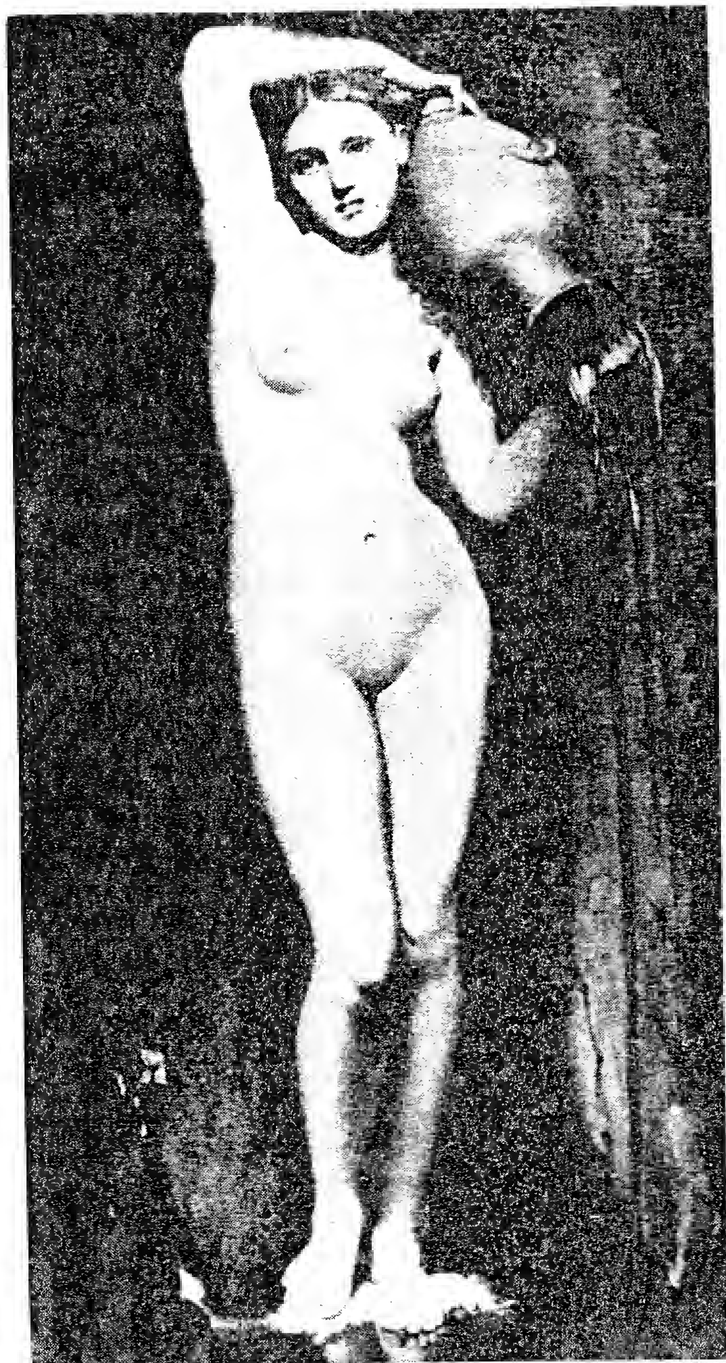


Figura 114
JEAN AUGUSTE DOMINIQUE INGRES, Izvorul, *1856, Luvru, Paris.*

diferențele. În contrast cu „fața" goală a ulciorului, trăsăturile fetei stabilesc un contact mai marcat cu privitorul. În același timp, ulciorul permite curgerea liberă a apei, pe cînd gura fetei este aproape închisă. Contrastul nu se limitează la față. Conotațiile uterine ale ulciorului rimează cu corpul, și din nou asemănarea e folosită pentru a sublinia că, în timp ce vasul lasă să se reverse apa, zona pelviană a trupului este zăvorîtă. Pe scurt, tabloul exploatează tema feminității promise, dar neacordate.

Ambele aspecte ale acestei teme sînt dezvoltate prin invenții formale suplimentare. Refuzul feciorelnic ce reiese din genunchii strîns lipiți, din aderența brațului la cap și din strînsoarea mîinilor este contracarat prin deplina dezgolire a trupului. O antiteză similară poate fi găsită în postura corpului. Forma lui generală indică o axă de simetrie verticală dreaptă, dar simetria nu este nicăieri complet realizată cu excepția feței, care constituie un mic model de perfecțiune desăvîrșită. Brațele, sînii, coapsele, genunchii și picioarele sînt doar devieri alternante de la o simetrie potențială (fig. 115). De asemenea, nici verticala nu se realizează nicăieri, ea rezultînd numai din oblicitățile axelor mai mici, care se compensează reciproc. Direcția se schimbă de cel puțin cinci ori,

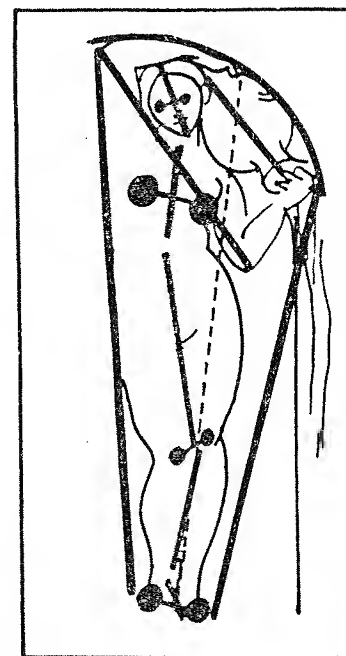


Figura 115

la axele capului, pieptului, bazinului, gambelor și picioarelor. Aspectul rectiliniar al ansamblului se naște din oscilația părților. El ne oferă seninătatea vieții, nu a morții. Există în această mișcare unduită a trupului ceva realmente asemănător apei, care lasă în umbră curgerea directă din ulcior. Nemișcarea fetei este mai vie decît apa ce se varsă. Potențialul este mai puternic decît realul.

Dacă privim acum axele centrale oblice pe care se înalță corpul, observăm că aceste axe sînt scurte la extremități, lungindu-se spre centru. Un crescendo al dimensiunilor conduce de la cap, trecînd prin piept, spre spațiul alungit al pîntecelui și coapselor; la fel stau lucrurile și dacă pornim de la picioare, prin gambe, către centru. Această simetrie între partea de sus și cea de jos este intensificată de un decrescendo al „acțiunii" picturale de la extremități spre centru. Atît în porțiunea de sus cît și în cea de jos găsim o abundență de mici unități și frîngeri unghiulare, o îngrămădire de detalii și o mișcare spre înainte și spre înapoi pe dimensiunea adîncimii. Această acțiune se stinge treptat pe măsură ce unitățile se măresc, pînă ce, dincolo de „porțile" sînilor și genunchilor, toate mișcările mărunte încetează, iar în centrul planului tăcut rămîne sanctuarul închis al organului genital.

Pe marginea stîngă a corpului, de la umăr în jos, găsim mici curbe ce duc spre arcul amplu al coapsei, urmate apoi de curbe din ce în ce mai reduse, la gambă, gleznă și laba piciorului. Acest contur stîng contrastează puternic cu cel drept, care este aproape o dreaptă perpendiculară. Verticala este prelungită și susținută prin ridicarea brațului drept. Acest contur combinat al triunghiului și brațului constituie un bun exemplu de reinterpretare formală a unui subiect, deoarece el este o descoperire, o linie nouă, neprevăzută în cadrul conceptului vizual de bază al trupului omenesc. Conturul din dreapta exprimă verticala ce este doar implicată în zigzagurile axei centrale. El reprezintă repausul și este aproape geometric, îndeplinind astfel o funcție similară celei îndeplinită de față. Corpul, deci, se află între două enunțuri pure ale principiilor pe care le combină în sine: calmul perfect al conturului drept și acțiunea unduită a celui stîng.

Simetria dintre partea de sus și cea de jos, inventată de artist pentru această imagine, nu se naște din structura organică. Ea este de asemenea contracarată de conturul general al corpului. Personajul se înscrie într-un triunghi subțire, înclinat, avînd în vîrfuri cotul drept, mîna stîngă și picioarele. Triunghiul creează o axă centrală secundară, oblică, care se sprijină labil pe o bază îngustă. Înclinarea lui constituie un adaos subtil la caracterul viu al corpului, fără să-i tulbure verticalitatea esențială. El atenuează parțial rigiditatea verticală a conturului drept, acesta fiind interpretat ca o abatere prin înclinare de la axa secundară a triunghiului (comparați cu figura 72 *b*). În fine, simetria oblică a celor două coate trebuie și ea notată, căci aici avem un element unghiular foarte important, el dînd „sare" unei compoziții ce ar putea suferi de monotonia curbelor grațioase.

Cîteva dintre trăsăturile descrise mai sus rezultă pur și simplu din figura obiectivă și alcătuirea corpului omenesc, dar o comparație între această pictură și o Veneră de Tițian, sau *David* al lui Micelangelo, ne arată cît de puține lucruri au în comun corpurile create de artiști. Remarcabilă în cazul unui tablou ca *Izvorul* este împrejurarea că, privindu-l, sesizăm efectul artificiilor formale ce îl fac să reprezinte atît de bogat viața, chiar dacă nu ne dăm seama de aceste artificii în sine. Atît de lin se integrează acestea într-un ansamblu de mare simplitate generală, atît de organic se naște schema compozițională din subiect și din mijloacele picturii, încît noi vedem, se pare, natura însăși, minunîndu-ne totodată de inteligența interpretativă pe care o conține.

Informația vizuală

S-ar fi putut părea că cele spuse contra copierii mecanice a obiectelor materiale și despre interpretarea vizuală a înțelesului prin forma abstractă organizată se aplică doar în domeniul artei, căci atunci cînd avem de-a face cu imagini menite să transmită informații faptice pentru texte științifice, dicționare, manuale tehnice etc., precizia mecanică a reprezentării ar fi o cerință evidentă. Și totuși nu este așa.

Înregistrarea fotografică, metoda cea mai fidelă de realizare a unei imagini, n-a înlocuit meșteșugul omenesc, și din motive întemeiate. Fotografia este, desigur, mai autentică în redarea unei scene de stradă, a unui mediu natural, a unei texturi, a unei expresii fugare. Ceea ce contează în asemenea situații este inventarul și dispunerea întîmplătoare, calitatea de ansamblu și detaliul complet, iar nu precizia formală. Cînd avem nevoie de imagini destinate unor scopuri tehnice sau științifice — bunăoară, ilustrații redînd mașini, organisme microscopice, operații chirurgicale — preferința se îndreaptă spre desene sau, cel puțin, spre fotografii retușate cu mîna. Motivul este că fotografiile ne redau obiectul „însuși", comunicîndu-ne unele dintre proprietățile lui: conturul caracteristic al unei păsări, culoarea unei substanțe chimice, numărul stratelor geologice. Ilustrația medicală trebuie să distingă între texturi netezi și texturi rugoase, să arate mărimea și poziția relativă a organelor, rețeaua vaselor sanguine, mecanismul unei articulații. O ilustrație tehnică trebuie să redea exact proporțiile și unghiurile, să stabilească concavitatea sau convexitatea unei piese și să diferențieze între ele unitățile. Proprietăți de acest fel sînt tot ce trebuie să știm. Reiese de aici nu numai că e mai bună acea imagine care omite amănuntele inutile, alegînd caracteristicile grăitoare, dar și că faptele semnificative trebuie transmise ochiului fără nici o ambiguitate. Aceasta se realizează cu ajutorul factorilor perceptuali, dintre care cîțiva sînt examinați în prezenta carte: simplitatea figurii, gruparea ordonată, suprapunerea clară, redarea distinctă a obiectului și afondului, folosirea clerajului și a perspectivei, interpretarea valorilor spațiale. Precizia formei este necesară pentru a reda trăsăturile vizuale ale unui obiect.

Desenatorul însărcinat să realizeze o imagine fidelă a unui mecanism de ceas electric sau a unei inimi de broască trebuie să inventeze o schemă adaptată obiectului, aşa cum face şi artistul. Şi întrucît realizarea imaginii înseamnă de fapt relevarea trăsăturilor importante, nu e surprinzător că desenatorul trebuie să sesizeze care sînt aceste trăsături. Pentru crearea unei ilustraţii utile pot fi necesare cunoştinţe de ordin biologic, medical şi tehnic. Aceste cunoştinţe sugerează artistului o schemă perceptuală adecvată existentă în obiect, pe care el o aplică imaginii. Orice reproducere este interpretare vizuală. Interpretările unui desenator neavizat, bazîndu-se numai pe ceea ce el vede în momentul respectiv, vor fi înşelătoare sau prea vagi. Desenele ştiinţifice ale lui Leonardo da Vinci sînt cu totul remarcabile tocmai pentru că el a înţeles deplin structura şi funcţionarea celor desenate, reuşind totodată să organizeze, cu maximum de claritate, scheme perceptuale complexe (fig. 116).

Raportul dintre cunoştinţele intelectuale şi reprezentarea vizuală este adesea greşit înţeles. Unii teoreticieni consideră că un concept abstract poate fi redat direct într-o imagine, pe cînd alţii afirmă că noţiunile teoretice nu fac altceva decît să tulbure realizarea picturală. Adevărul pare a fi că orice abstracţiune poate fi transpusă într-o formă vizuală, devenind astfel parte autentică a unui concept vizual. Afirmaţia lui Leonardo că „Gîtul are patru mişcări, prima fiind ridicarea şi a doua coborîrea feţei, a treia — întoarcerea spre dreapta sau spre stînga, iar a patra — aplecarea capului în dreapta ori la stînga" nu implică în sine o anumită imagine. Ea se bazează însă pe un concept vizual, şi oricine poate utiliza această noţiune teoretică cercetînd mecanismele celor patru mişcări în corpul omenesc şi formîndu-şi o idee vizuală proprie.

Deşi temporar ieşit din modă, studiul anatomic îi este util artistului, deoarece îi permite să dobîndească concepte vizuale despre lucruri care nu pot fi văzute direct, dar care îl ajută să dea formă celor ce pot fi văzute. Corpul omenesc este un fel de sac plin cu obiecte ale căror figuri, deşi dau naştere unor protuberanţe evidente, nu pot fi percepute clar din cauză că sacul atenuează contururile şi ascunde tot ce nu apare la exterior. Astfel, figura sacului este mai degrabă haotică şi incertă. Ei trebuie să i se aplice o schemă formală, şi, aşa cum am subliniat mai sus, există nenumărate moduri de a face aceasta. Unele dintre ele se pot baza pe cunoaşterea formei şi îmbinării muşchilor, tendoanelor şi oaselor de sub piele. Avînd în memorie imaginea acestor structuri interne, artistul poate inventa scheme care interpretează exteriorul în concordanţă cu interiorul. Ceva foarte asemănător se poate spune despre creatorii de ilustraţii anatomice, fiziologice sau biologice.

Cum a reprezenta un obiect înseamnă a arăta unele dintre proprietăţile lui specifice, putem adesea realiza cel mai bine acest scop abătîndu-ne pronunţat de la aspectul „fotografic". Acest lucru este foarte clar în cazul diagramelor. Planul liniilor de metrou publicat de Societatea de transport din Londra oferă informaţiile dorite cu cea mai mare claritate, încîntînd totodată ochiul cu armonia

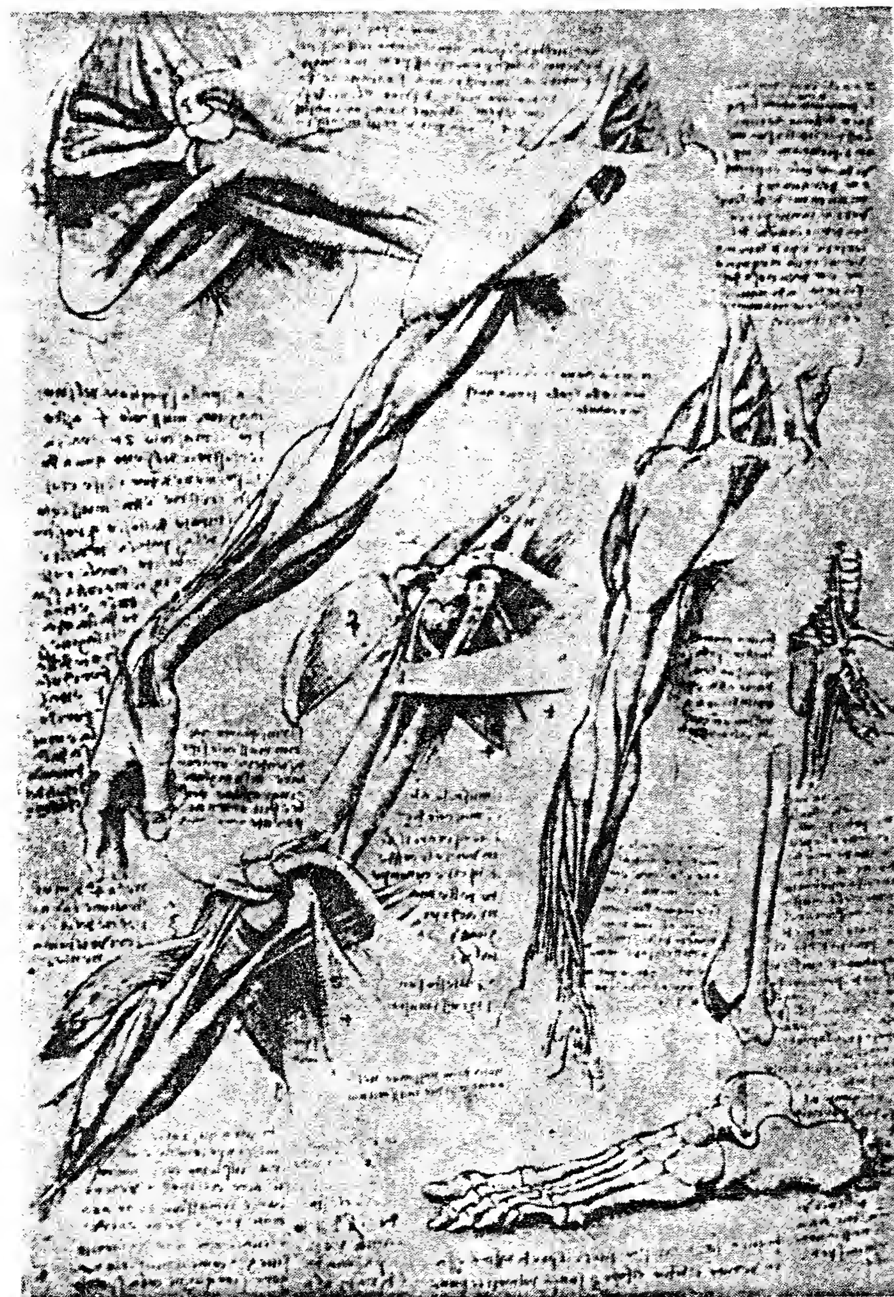


Figura 116

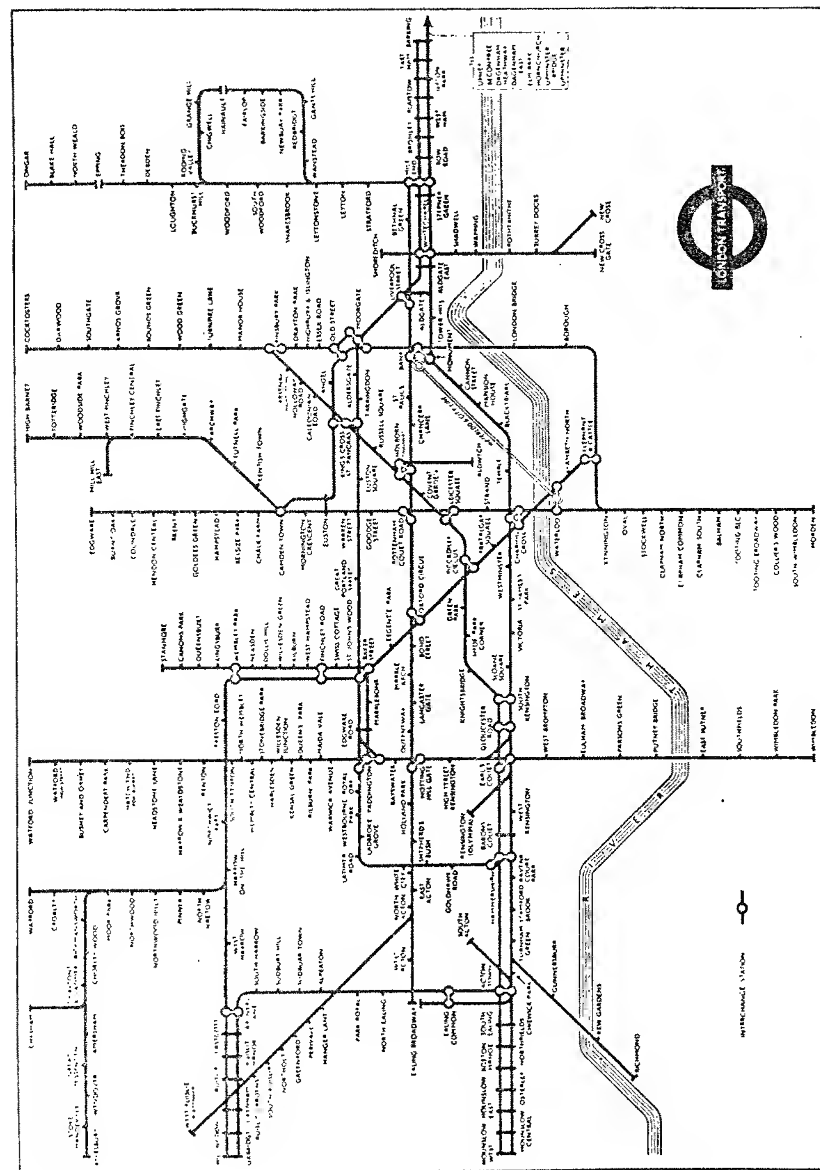


Figura 117

desenului său (fig. 117). Efectul se realizează prin eliminarea tuturor amănuntelor locale, cu excepţia trăsăturilor topografice semnificative, adică reţeaua de staţii şi de legături. Toate rutele sînt reduse la linii drepte, iar toate unghiurile la două, foarte simple, cel de 90° şi cel de 45°. Planul implică foarte multe omisiuni şi deformări, dar tocmai de aceea el constituie cea mai bună imagine posibilă a realităţii menite s-o reprezinte. Un alt exemplu poate fi găsit tot la Leonardo, care ne spune: „După ce aţi înfăţişat oasele miinii, dacă vreţi să înfăţişaţi peste acestea muşchii ce se prind de ele, faceţi linii punctate în locul muşchilor. Spun linii punctate şi nu linii pline, pentru a arăta care muşchi trece pe sub sau peste celălalt, ceea ce nu se poate indica folosind linii pline." Nu se ţine seamă decît de punctele de atac şi de intersectările în spaţiu. Redarea mărimii şi formei muşchilor ar distrage sau obstrua vederea.

Expresia transmisă de o formă vizuală este clară doar în măsura în care sînt clare trăsăturile perceptuale ce îi servesc drept suport. O linie curbată clar îşi exprimă caracterul mai mult sau mai puţin pronunţat al curburii cu o claritate corespunzătoare. Dar o linie a cărei structură generală este confuză pentru ochi nu poate comunica nici un înţeles. Un artist poate picta o imagine în care reeunoaştem uşor un tigru feroce, dar dacă nu este ferocitate în culoare şi în linie, tigrul ne va părea împăiat, iar ferocitatea poate exista în culori şi în linii doar dacă se subliniază cu precizie trăsăturile perceptuale respective. Figura 118

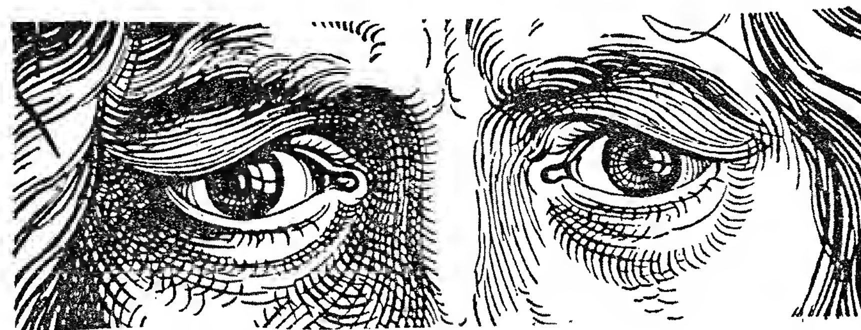


Figura 118

este luată dintr-o xilogravură de Dürer, care reprezintă capul lui Iisus încununat cu spini. Direcţia, curbura, strălucirea şi poziţia spaţială sînt astfel definite încît fiecare element perceptual contribuie la redarea unei expresii precise de suferinţă, întemeiată pe trăsături ca pleoapa grea ce se lasă peste privirea fixă. Nu se întîmplă deseori ca forma vizuală să ne ofere o asemenea îmbinare simplă de elemente simple, dar oricît de complexă ar fi configuraţia culorilor, maselor sau contururilor, ea îşi va transmite mesajul doar dacă, în felul său propriu, va avea precizia liniilor lui Dürer.

4 CREŞTEREA

Multe din cele spuse în această carte despre percepţia şi reprezentarea vizuală se aplică şi comportamentului uman în general. Tendinţa spre cea mai simplă formă, de exemplu, guvernează activităţile organismului la un nivel fiziologic şi psihologic atît de elementar, încît contează prea puţin ţara sau perioada istorică din care ne extragem exemplele. Totuşi, chiar şi examenul unei tendinţe atît de generale nu poate ignora anumite deosebiri caracteristice în folosirea schemelor vizuale, deosebiri ce reflectă stadii succesive de dezvoltare mintală.

Aceste stadii de dezvoltare apar în forma lor cea mai pură şi mai completă în producţiile artistice ale copiilor. Găsim însă analogii frapante cu arta copiilor în fazele de început al aşa-numitei arte primitive din întreaga lume, ba chiar şi atunci cînd un începător, indiferent de vîrstă sau loc geografic, îşi încearcă prima oară mîna într-o anumită artă. Evident, există diferenţe însemnate între atitudinile şi producţiile copiilor occidentali şi cele ale copiilor de eschimoşi, între cele ale copiilor inteligenţi şi cele ale copiilor mărginiţi, între cele ale copiilor bine îngrijiţi şi cele ale copiilor neglijaţi, între cele ale orăşenilor educaţi şi cele ale vînătorilor din sălbăticie; dar şi aici se va dovedi util, pentru scopul nostru, să subliniem asemănările şi nu diferenţele.

Formele timpurii de reprezentare vizuală ne solicită atenţia nu numai pentru că ele sînt de un vădit interes educaţional, dar şi pentru că toate trăsăturile fundamentale care acţionează în moduri rafinate, complicate şi modificate în arta matură se vădesc cu o limpezime elementară în imaginile create de copii sau de primitivi. Aceasta se referă la relaţiile dintre forma observată şi cea inventată, la perceperea spaţiului în raport cu tehnicile bi- şi tridimensionale, la interacţiunea dintre comportamentul motor şi controlul vizual, la legătura strînsă dintre percepţie şi cunoaştere şi aşa mai departe. Nu există aşadar o introducere mai edificatoare în arta adultă decît un studiu al manifestărilor timpurii ale acelor principii şi tendinţe ce guvernează permanent creaţia vizuală.

De ce desenează copiii aşa?

De la început am subliniat că nu putem spera să înţelegem natura reprezentării vizuale dacă încercăm s-o extragem direct din proiecţiile optice ale obiectelor materiale ce constituie lumea noastră. Picturile şi sculpturile de orice stil au proprietăţi ce nu pot fi explicate ca simple modificări ale materiei prime perceptuale receptate prin simţuri.

Cele de mai sus sînt valabile şi pentru succesiunea de stadii în care se dezvoltă de regulă forma reprezentaţională. Dacă presupunem că punctul de plecare al experienţei vizuale îl constituie proiecţiile optice furnizate de lentilele din ochi, ne-am aştepta ca primele încercări de creare a unei imagini să se apropie cel mai mult de aceste proiecţii. Desigur, ele n-ar putea semăna cu modelele mai fidel decît o permit puterea limitată de observaţie şi dexteritatea tehnică limitată, dar imaginea respectivă, ce transpare din aceste strădanii stîngace, ar fi neîndoios cea a proiecţiei optice. Ne-am mai aştepta ca orice deviere de la acest model să fie un stadiu ulterior, rezervat libertăţii rafinamentului matur. Şi totuşi, tocmai contrariul este adevărat.

Desenele timpurii ale copiilor nu arată nici bănuita conformitate faţă de aspectul realist şi nici proiecţiile spaţiale la care ne-am aştepta. Care este explicaţia? Întrucît am presupus că pentru oamenii normali perceptele vizuale pot fi numai proiecţii fidele, trebuia găsită o cauză pentru această abatere. S-a sugerat, de pildă, că din punct de vedere tehnic copiii sînt incapabili să reproducă ceea ce percep. Aşa cum ei nu pot lovi centrul ţintei cu un glonte, căci le lipseşte concentrarea privirii şi siguranţa mîinii ce caracterizează pe ţintaşul adult, tot astfel ochii şi mîinile lor n-au deprinderea de a realiza liniile corespunzătoare cu creionul sau cu penelul. Este foarte adevărat că desenele copiilor mici vădesc o stăpînire incompletă a activităţii motorii. Liniile lor urmează uneori cursuri neregulate în zigzag şi nu se întîlnesc exact acolo unde ar trebui. Cel mai adesea, totuşi, liniile sînt destul de precise pentru a indica ce reprezintă desenul, mai ales pentru privitorul care poate compara numeroase desene de acelaşi fel. Şi apoi, la o vîrstă destul de fragedă această imprecizie a trăsăturii face loc unei exactităţi mai mult decît suficientă pentru a arăta ce încearcă să deseneze copilul. Comparaţi aceste forme de început cu desenele unui amator stîngaci care încearcă să copieze fotografii ori picturi realiste şi veţi observa diferenţa fundamentală. Privitorul este invitat să prindă un creion în gură sau între degetele de la picioare şi să copieze o imagine realistă a urechii omeneşti. Liniile pot apărea atît de chinuite încît să fie total de nerecunoscut, dar dacă desenul este cît de cît reuşit, el va diferi totuşi fundamental de modul obişnuit în care un copil desenează urechea, sub forma a două cercuri concentrice, unul pentru conturul exterior, celălalt pentru orificiul interior. Nu în lipsa de îndemînare motorie îşi găseşte explicaţia această diferenţă esenţială. Alţi teoreticieni au susţinut că copiii tind să traseze linii drepte, cercuri şi ovale, deoarece aceste forme simple sînt relativ uşor de desenat. Afirmaţia este perfect adevărată, dar nu ne spune ce proces mintal îi face pe copii să identifice obiecte complexe cu figuri geometrice pe care nu le putem interpreta ca imagini proiective simplificate.

Nu se poate invoca nici lipsa de interes sau neglijenţa observaţiei. Copiii observă cu o perspicacitate ce dă de ruşine pe numeroşi adulţi, şi nimeni dintre cei care au văzut expresia de uimire totală din ochii lor, sau concentraţia intensă cu care copiii pictează ori desenează, nu va accepta o explicaţie bazată pe neglijenţă sau indiferenţă. Este adevărat că pînă la o anumită vîrstă, dacă i se cere copilului să-şi deseneze tatăl, el se va servi prea puţin de acea persoană anumită ce îi serveşte drept model. Acest comportament nu dovedeşte însă că copilul nu vrea sau nu poate să-şi observe mediul ambiant; el ignoră modelul doar pentru că n-are nevoie de informaţii suplimentare pentru ceea ce consideră a fi o bună reprezentare în desen a unui om.

Există şi alte explicaţii, multe din ele pur verbale, ca, de pildă, cea care susţine că imaginile create de copii arată astfel deoarece nu sînt cópii, ci „simboluri" ale lucrurilor reale. Termenul de „simbol" este folosit atît de confuz astăzi încît îl putem aplica ori de cîte ori un lucru reprezintă alt lucru. Din acest motiv el nu mai are valoare explicativă şi ar trebui evitat. Nu putem aprecia dacă o asemenea afirmaţie este corectă, greşită sau total gratuită.

Teoria intelectualistă

Cea mai veche — şi, chiar şi acum, cea mai răspîndită — explicaţie a desenelor făcute de copii este aceea că, întrucît copiii nu reprezintă ceea ce se presupune că văd, trebuie să intervină aici o altă activitate mintală decît percepţia. Este evident că, de fapt, copiii se limitează la reprezentarea calităţilor generale ale obiectelor, cum ar fi rectiliniaritatea picioarelor, rotunjimea capului, simetria trupului omenesc. Acestea sînt elemente de cunoaştere generalizată; de aici, celebra teorie care susţine că „copilul desenează ceea ce ştie şi nu ceea ce vede".

Cunoaşterea nu are însă numai un singur înţeles. În multe cazuri crearea de imagini vizuale nu se bazează de fapt pe ceea ce ochii se întîmplă să vadă în clipa realizării imaginii. Desenatorul foloseşte în fond o sinteză a numeroaselor sale observaţii anterioare asupra unui anumit fel de obiect — cai, copaci sau corpuri omeneşti. Acest proces poate într-adevăr fi descris ca desen pe baza cunoştinţelor anterioare, dar e vorba de cunoştinţe ce nu pot fi considerate ca o alternativă a vederii.

Teoria intelectualistă afirmă că desenele copiilor, ca şi alte forme de artă în stadiile iniţiale, derivă dintr-o sursă nonvizuală, şi anume din concepte „abstracte". Termenul de „abstract" descrie aici cunoaşterea nonperceptuală. Dar, ne vom întreba, în ce alt domeniu de activitate mintală se poate găsi un concept dacă îl excludem din cel al imaginilor? Se bazează oare copilul pe concepte pur verbale? Astfel de concepte există — de pildă, numeralul „cinci" din afirmaţia „O mînă are cinci degete". Copilul posedă de fapt aceste cunoştinţe în mod verbal, dar atunci cînd desenează o mînă, el numără degetele ca să se asigure că le pune pe toate.

Aceasta se întîmplă, adică, atunci cînd unui copil i-a fost sesizat numărul corect de degete. Procedeul lui obişnuit este însă tocmai cel contrar. În mod normal, în activitatea sa copilul se bazează într-adevăr pe concepte, dar pe concepte vizuale. Conceptul vizual al unei mîini constă dintr-o bază rotundă, adică palma, din care răsar degetele, ca un fel de ţepi drepţi, în formă de raze solare, numărul lor fiind determinat, aşa cum vom vedea, de considerente pur vizuale.

Viaţa mintală a copiilor este strîns împletită cu experienţa lor senzorială. Pentru mintea tînără, lucrurile sînt aşa cum ele arată, sună, se mişcă sau miros. Dacă mintea copilului conţine vreun fel de concepte nonperceptuale, acestea trebuie să fie foarte puţine, iar influenţa lor asupra reprezentării picturale nu poate fi decît neglijabilă. Dar chiar dacă copilul are conceptele nonperceptuale ale rotunjimii, simetriei sau rectiliniarităţii — şi cine ne-ar putea spune din ce material sînt alcătuite aceste concepte? — cum ar putea ele oare să fie transpuse în forme vizuale?

Trebuie de asemenea să ne întrebăm: de unde provin aceste concepte la început? Dacă ele se nasc din experienţa vizuală, putem oare crede că materia primă vizuală iniţială este prelucrată şi transformată într-o „abstracţie" nonvizuală doar pentru a fi retranspusă apoi în formă vizuală în cadrul creării de imagini? Sau, dacă aceste concepte sînt transmise copiilor de către persoane mai în vîrstă, iar primitivilor prin convenţiile culturale, cum se poate realiza aceasta în mod nonvizual?

Speculaţia psihologică a bătut multă monedă pe tema simţului tactil. Presupunîndu-se că percepţia vizuală se întemeiază pe proiecţii optice, s-a considerat că simţul vederii nu este capabil să trasmită o imagine veridică a felului cum se prezintă în realitate obiectele tridimensionale. Aceste cunoştinţe trebuiau aşadar să provină din simţul tactil. Se raţiona: pipăitul nu depinde de proiecţiile transmise cu ajutorul luminii prin spaţiul gol; pipăitul se bazează pe contact direct cu obiectele. El se exercită din toate părţile. Putem deci considera că pipăitul ne dă informaţii obiective.

Ipoteza sună bine şi, de fapt, nu putem să ne îndoim de interacţiunea efectivă a vederii şi pipăitului în toate stadiile dezvoltării omeneşti. Prioritatea pipăitului sau a „comportamentului motor" este însă o altă problemă. Ea pare a fi o simplă presupunere nesprijinită de dovezi. Arnold Gesell, specializat în psihologia copilului, afirma cu ani în urmă că „prehensiunea oculară o precede pe cea manuală". El scria: „Natura a dat prioritate simţului vederii. Cu şase luni înainte de naştere, ochii fătului fac mişcări uşoare şi independente sub pleoapele lipite. Cu timpul ei ajung să se mişte la unison, astfel încît copilul se naşte cu doi ochi combinaţi parţial într-un singur organ. ... Sugaciul ‚apucă' lumea cu ochii mult timp înainte de a o apuca cu mîinile, faptul fiind foarte semnificativ. În primele opt săptămîni de viaţă, mîinile copilului stau mai mult strînse pumn, pe cînd ochii şi creierul sînt active, privind, căutînd şi, într-un mod rudimentar, apucînd şi înţelegînd". Recent, T.G.R. Bower a conchis, pe baza unor experimente

ingenioase, că sugarii ajung să-şi dea seama de soliditatea şi tangibilitatea obiectelor fizice pe calea experienţei vizuale, şi nu prin contribuţia principală a simţului tactil.

Acest lucru nu ne surprinde dacă ne dăm seama că a sesiza forma unui obiect prin pipăit nu este deloc mai simplu sau mai direct decît a o sesiza prin văz. Desigur, există o distanţă materială între ochi şi cutia pe care aceştia o văd, în timp ce mîinile se află în contact nemijlocit cu cutia. Dar mintea nu participă la caracterul nemijlocit al contactului realizat acolo. Ea depinde exclusiv de senzaţiile generate în organele de simţ. Atunci cînd mîinile explorează cutia, în piele sînt stimulate, independent unele de altele, aşa-numitele „puncte tactile". Imaginea tactilă a unei suprafeţe, a unei forme sau a unui unghi trebuie să fie compusă de creier, la fel cum acesta obţine imaginea vizuală dintr-o multitudine de stimulări retiniene. Pipăitul nu realizează direct nici distanţa, nici mărimea fizică. Tot ceea ce se transmite la creier sînt mesaje despre extensiile şi contracţiile musculare ce se produc atunci cînd mîna se întinde sau se întoarce după un colţ. Cînd cineva se mişcă prin spaţiu, creierul persoanei respective înregistrează o succesiune de mişcări ale picioarelor. Aceste senzaţii nu conţin în sine spaţiul. Pentru a recepta spaţiul pe cale kinestezică, creierul trebuie să obţină această experienţă din mesaje senzoriale care n-au caracter spaţial, cu alte cuvinte, kinestezia implică acelaşi tip de sarcină ca şi văzul, doar că modul de realizare pare cu mult mai greu de înţeles în cazul kinesteziei (atît de greu încît, după cîte ştiu, nici un psiholog n-a încercat pînă acum să descrie acest proces). Nu ne putem îndoi că senzaţiile ce provin din organele tactile, de la muşchi, tendoane şi articulaţii, contribuie enorm la modul în care devenim conştienţi de spaţiu şi de forme. Dar încercînd să eludăm problemele percepţiei vizuale prin referiri la kinestezie nu reuşim decît să cădem din lac în puţ.

Teoria intelectualistă a fost aplicată nu numai la desenele copiilor, ci şi la toate felurile de artă „geometrică", puternic formalizată, mai ales la arta popoarelor primitive. Şi cum nu se prea poate susţine că orice artă se naşte din concepte nonvizuale, această teorie a dus la afirmaţia că există două procedee artistice, diferite principial între ele. Copiii, pictorii din neolitic, indienii americani şi băştinaşii din Africa se bazează pe abstractizări intelectuale, realizînd o „artă conceptuală". Artiştii din peşterile paleoliticului, muraliştii de la Pompei şi pictorii europeni ai perioadei Renaşterii şi post-Renaşterii reprezentau ceea ce vedeau cu ochii, practicînd o „artă perceptuală". Această dihotomie absurdă este unul din principalele neajunsuri ale teoriei, ea ascunzînd faptul esenţial că acelaşi tip de formă bine definită pe care o găsim la loc de frunte în operele multor primitivi este indispensabil oricărei reprezentări „realiste" care merită numele de artă. Corpul omenesc desenat de un copil nu este cu nimic mai „schematic" decît un corp pictat de Rubens, ci e doar mai puţin diferenţiat. Şi, aşa cum subliniam mai sus, studiile foarte naturaliste făcute de Dürer asupra mîinilor, feţelor, aripilor de păsări sînt opere de artă numai pentru că nenumăratele trăsături şi forme alcătuiesc imagini bine organizate, deşi complexe, care interpretează subiectul.

Pe de altă parte, teoria intelectualistă neglijează importanta contribuţie adusă de observaţia perceptuală chiar şi lucrărilor foarte stilizate. Atunci cînd un băştinaş din Mările Sudului pictează marea agitată de vînt sub forma unui dreptunghi străbătut de paralele oblice, el redă trăsăturile esenţiale ale structurii vizuale a modelului într-un mod simplificat, dar absolut „nesimbolic".

Ei desenează ceea ce văd

O teorie atît de vădit în contradicţie cu faptele n-ar fi fost larg acceptată dacă ar fi existat o alternativă. Dar n-a existat atîta vreme cît se credea că perceptele se pot referi doar la cazuri individuale, particulare: o anumită persoană, un anumit cîine, un anumit copac. Orice noţiune generală despre persoane, cîini sau copaci ca feluri de obiecte trebuia să provină neapărat dintr-o sursă nonperceptuală.

Această distincţie forţată între percepţie şi concepţie a fost înlăturată de dovezile că percepţia nu porneşte de la elemente particulare transformate apoi în abstracţii de către intelect, ci de la generalităţi.

„Triunghiularitatea" este un percept primar, nu un concept secundar. Distincţia între diferitele triunghiuri individuale apare mai tîrziu, nu mai devreme. „Caninitatea" este percepută înainte de caracterul particular al cîinilor individuali. Dacă acest lucru e adevărat, ne putem aştepta ca primele reprezentări artistice bazate pe observaţie naivă să conţină generalităţi, adică trăsături structurale simple şi generale. Exact aşa constatăm că stau lucrurile.

Copiii şi primitivii desenează generalităţi şi forme nonproiective tocmai pentru că ei desenează ceea ce văd. Dar aceasta nu explică totul. Neîndoielnic, copiii văd mai mult decît ceea ce desenează. La o vîrstă cînd ei disting uşor diferite persoane şi observă cele mai mici schimbări ale unor obiecte familiare, desenele lor sînt încă foarte nediferenţiate. Motivele trebuie să se afle în natura şi funcţia reprezentării picturale.

Şi aici trebuie să înlăturăm din cale o prejudecată depăşită, dar tenace. Aşa cum se presupunea că orice percepţie vizuală realizează în întregime aspectul individual, tot astfel se considera că desenele şi alte imagini ţintesc la copierea fidelă a tot ceea ce vede desenatorul la modelul său. Acest lucru nu este nicidecum adevărat. Felul cum se prezintă o imagine acceptabilă a unui obiect depinde de criteriile desenatorului şi de scopul desenului. Chiar şi în practica adulţilor, un simplu cerc sau un punct este suficient pentru a indica un oraş, un corp omenesc, o planetă, putînd de fapt să slujească unui anumit scop mult mai bine decît o imagine mai detaliată. Aşadar, cînd copilul se desenează pe sine ca o simplă configuraţie de cercuri, ovale şi linii drepte, el poate face aceasta nu pentru că e tot ceea ce vede cînd se priveşte în oglindă şi nu pentru că e incapabil să producă o

imagine mai fidelă, ci pentru că desenul lui simplu îndeplineşte toate condiţiile cerute de el unei imagini.

O altă diferenţă fundamentală între percepţie şi imagine trebuie de asemenea discutată aici. Dacă percepţia constă nu în înregistrarea fidelă, „fotografică", ci în sesizarea trăsăturilor structurale globale, pare evident că asemenea concepte vizuale nu au o formă explicită. De pildă, vederea formei unui cap de om poate implica vederea rotunjimii acestuia. Dar, evident, această rotunjime nu este o trăsătură perceptuală tangibilă. Ea nu se materializează în vreun cap sau în vreun număr de capete. Există forme ce reprezintă perfect rotunjimea — cercul, sfera. Totuşi chiar şi aceste forme reprezintă, şi nu constituie, rotunjimea, iar un cap nu e nici cerc, nici sferă. Cu alte cuvinte, dacă vreau să reprezint rotunjimea unui obiect, bunăoară a capului, nu pot să mă bazez pe vreo formă realmente dată a acestuia, ci trebuie să găsesc sau să inventez o formă care va întruchipa satisfăcător generalitatea vizuală „rotunjime" în lumea obiectelor tangibile. Atunci cînd copilul foloseşte un cerc pentru a reprezenta capul, acest cerc nu îi este dat în cadrul obiectului. El este o pură invenţie, o realizare remarcabilă, la care copilul ajunge doar după experimentări laborioase.

Ceva similar este valabil şi în cazul culorii. Culoarea majorităţii obiectelor nu este deloc uniformă în spaţiu sau în timp; ea nu este identică la diferite exemplare din acelaşi tip de obiecte. Culoarea pe care copilul o dă arborilor din desenele sale cu greu ar putea fi socotită o nuanţă specifică de verde, aleasă dintre sutele de nuanţe văzute la copaci. Ea este o culoare ce corespunde impresiei generale pe care o dau aceştia. Şi aici avem de-a face nu cu o imitaţie, ci cu o invenţie, cu descoperirea unui echivalent ce reprezintă trăsăturile semnificative ale modelului cu mijloacele unei anumite tehnici.

Conceptele reprezentaţionale

Putem exprima mai net acelaşi lucru spunînd că realizarea imaginilor de orice fel necesită folosirea conceptelor reprezentaţionale. Aceste concepte oferă echivalentul într-o anumită tehnică a conceptelor vizuale pe care artistul vrea să le redea, şi ele îşi găsesc manifestarea exterioară în ceea ce se realizează cu creionul, cu penelul ori cu dalta.

Tocmai formarea unor concepte figurative, mai presus de orice altceva, îl distinge pe artist de nonartist. Recepteaza oare artistul lumea şi viaţa în alt fel decît omul obişnuit? N-avem nici un motiv temeinic să credem aşa ceva. Desigur, artistul trebuie să fie adînc preocupat şi impresionat de trăirile sale. El trebuie de asemenea să aibă înţelepciunea de a găsi semnificaţii în întîmplările particulare, înţelegîndu-le ca simboluri ale unor adevăruri universale. Aceste calităţi sînt indispensabile. Dar nu numai artiştii le posedă. Privilegiul artistului este capacitatea de a sesiza natura şi înţelesul unei trăiri în raport cu o anumită tehnică artistică, putînd astfel să le facă tangibile. Nonartistul este lăsat „fără grai" de rodul înţelepciunii sale senzoriale. El nu-i poate da o formă materială adecvată. El se poate exprima *pe sine* mai mult sau mai puţin inteligibil, dar nu-şi poate exprima trăirea. În momentele în care o fiinţă umană este artist, ea găseşte o configuraţie pentru structura informă a celor receptate.

De ce oare anumite peisaje, amănunte sau gesturi „au efect"? Deoarece ele sugerează, într-o anumită tehnică artistică, o formă semnificativă pentru un adevăr pertinent. Căutînd asemenea trăiri semnificative, artistul priveşte în jur cu ochii pictorului, sculptorului, dansatorului sau poetului, reacţionînd la ceea ce se potriveşte formei sale. Plimbîndu-se pe cîmp, un fotograf poate privi lumea cu ochii aparatului fotografic, reacţionînd doar la ceea ce „iese" în fotografie. Dar artistul nu este totdeauna artist. Matisse a fost întrebat odată dacă vede tomatele la fel cînd le mănîncă şi cînd le pictează. „Nu", a răspuns el, „cînd le mănînc le văd ca toată lumea." Capacitatea de a prinde „sensul" tomatei în formă picturală distinge reacţia pictorului de gestul amorf, nesatisfăcător, cu care reacţionează nonartistul la ceea ce poate constitui o trăire foarte asemănătoare.

Experimentele cu copii ne-au ajutat să înţelegem importanţa conceptelor reprezentaţionale prin aceea că au dezvăluit diferenţa dintre recunoaştere şi imitare. David Olson a dus muncă de pionierat; încercînd să explice de ce într-un anumit stadiu de dezvoltare copiii pot recunoaşte o diagonală, diferenţiind-o de o verticală sau de o orizontală, dar nu pot imita o diagonală model nici prin desen şi nici prin aranjarea unor puluri pe o tablă de şah. Într-unul din experimentele sale, copiilor li s-a arătat un aranjament în diagonală pe tabla de şah, în care pulul din dreapta jos era deplasat cu o pătrăţică spre stînga. Toţi copiii au spus imediat că linia nu era o diagonală perfectă, dar nici unul dintre ei n-a putut să precizeze de ce, sau să corecteze abaterea aducînd pulul la locul potrivit.

Singurul mod eficace de a rezolva problema a fost să se atragă atenţia copiilor asupra componentelor formale ce contribuie la realizarea unei diagonale: începeţi dintr-unul din colţurile de jos, mergeţi de-a curmezişul spre colţul opus de sus, nu vă abateţi pe verticală sau pe orizontală etc. Cu alte cuvinte, copiii trebuiau să înveţe nu numai conceptul vizual al diagonalei, ci şi trăsăturile formale ce-l alcătuiau. „Diferenţa", am arătat eu în această privinţă, „nu este în primul rînd între percepţie şi reprezentare, ci între percepţia efectului şi percepţia formei, aceasta din urmă fiind necesară pentru reprezentare."

Fie că sînt învăţaţi să facă aceasta, fie că nu, copiii îşi însuşesc pînă la urmă arta desenării diagonalelor. Aşa cum vom vedea, în timpul dezvoltării desenului spontan copiii asimilează mai întîi relaţia dintre orizontal şi vertical, trecînd apoi de aici la direcţiile oblice. Cu alte cuvinte, ei dobîndesc conceptele reprezentaţionale de care au nevoie pentru a mînui forme şi relaţii formale din ce în ce mai complexe.

Tipurile de forme pe care le poate folosi un novice sînt uneori definite prin termenul de „scheme". Acest termen n-ar fi prea nepotrivit dacă, aşa cum spu-

neam mai sus, el nu s-ar aplica întregii arte şi n-ar avea conotaţii negative. Din păcate, el implică adesea faptul că copilul este limitat de convenţii rigide care îi leagă ochii şi mîinile în tipare primitive şi care trebuie sfărîmate ca o găoace de ou pentru ca tînărul să-şi poată dobîndi libertatea în expresie. O asemenea părere nu poate decît stînjeni înţelegerea, ducînd la practici educaţionale dăunătoare. Atunci cînd urcăm o scară trebuie mai întîi să „cucerim" prima treaptă pentru a ajunge la a doua; totuşi această primă treaptă nu este un obstacol în calea spre a doua, ci mai degrabă o premisă obligatorie în atingerea ei. La fel, primele concepte reprezentaţionale nu sînt „cămăşi de forţă", ci forme indispensabile ale primelor concepţii. Simplitatea lor se potriveşte cu nivelul de organizare al minţii tînărului desenator. Pe măsură ce mintea se rafinează, imaginile create de ea devin mai complexe, cele două procese de creştere susţinîndu-se în permanenţă reciproc. La niveluri de mare complexitate, conceptele reprezentaţionale nu mai sînt atît de uşor detectabile ca în operele timpurii, dar, departe de a fi depăşite sau abandonate de către artistul matur, ele rămîn — într-un mod adecvat bogăţiei gîndirii sale — acele forme indispensabile care numai ele îi pot permite să exprime ce are de exprimat.

Gustaf Britsch este primul care a demonstrat sistematic că forma picturală se dezvoltă în mod organic după reguli bine definite, de la imaginile cele mai simple spre imagini tot mai complexe, în cadrul unui proces de diferenţiere treptată. Britsch a arătat caracterul nesatisfăcător al demersului „realist", care nu găsea în desenele copiilor decît o imperfecţiune agreabilă şi care aborda fazele dezvoltării lor doar sub aspectul unei „corectitudini" crescînde. Ca profesor de artă, Britsch n-a recurs la psihologia percepţiei, dar constatările lui susţin tendinţele mai recente din acest domeniu, fiind la rîndul lor susţinute de ele. Ca mulţi alţi pionieri, atacînd demersul realist, Britsch pare să-şi fi împins ideile revoluţionare spre extrema cealaltă. După cît se poate stabili din scrierile publicate sub numele lui, analiza lui Britsch acordă un rol neaînsemnat influenţei obiectului perceput asupra formei picturale. Pentru el dezvoltarea formei este un proces mintal autonom, o dezvoltare ce se aseamănă cu creşterea unei plante. Dar tocmai această unilateralitate face prezentarea sa şi mai remarcabilă; iar eu trebuie să admit că atunci cînd încerc să descriu unele faze ale dezvoltării formale ca interacţiuni între concepte perceptuale şi concepte reprezentaţionale, pornesc de la temelia aşezată de Britsch.

Desenul ca mişcare

Ochiul şi mîna sînt părinţii activităţii artistice. Desenul, pictura şi modelajul sînt tipuri de comportament motric al omului şi se poate presupune că ele s-au dezvoltat din două feluri mai vechi şi mai generale de asemenea comportament: mişcarea expresivă şi mişcarea descriptivă.

Primele mîzgăleli ale unui copil nu sînt menite a fi reprezentări. Ele constituie o formă plăcută de activitate motrică, prin care copilul îşi exersează membrele, la ea adăugîndu-se plăcerea de a vedea urme produse prin mişcarea viguroasă a braţelor încoace şi încolo. Este o trăire stimulatoare să creezi ceva vizibil care n-a existat mai înainte. Acest interes pentru creaţia proprie poate fi observat şi la cimpanzeii care îşi „văruiesc" cuşca cu bucăţi de argilă albă sau care se joacă cu o pensulă înmuiată în vopsea. Este vorba de o plăcere senzorială simplă, a cărei intensitate nu scade nici chiar la artistul adult.

Copiii au mare nevoie de mişcare, şi astfel desenul începe ca un fel de zbenguială pe hîrtie. Forma, întinderea şi orientarea trăsăturilor sînt determinate de construcţia mecanică a braţului şi a mîinii, ca şi de temperamentul şi dispoziţia copilului. Găsim aici începuturile mişcării expresive, adică manifestările stării de spirit momentane a desenatorului, ca şi ale trăsăturilor lui de personalitate mai constante. Aceste calităţi mintale se reflectă totdeauna în viteza, ritmul, regularitatea sau iregularitatea şi în forma mişcărilor corporale, punîndu-şi astfel pecetea asupra modului de mînuire a creionului sau pensulului. Caracteristicile expresive ale comportamentului motor au fost studiate sistematic în felul de a scrie de către grafologi, dar ele contribuie de asemenea mult la stilul pictorilor şi sculptorilor, aşa cum vom vedea mai tîrziu.

Pe lîngă însuşirea sa expresivă, mişcarea este şi descriptivă. Spontaneitatea acţiunii este controlată de intenţia de a imita proprietăţi ale unor acţiuni sau obiecte. Gesturile descriptive implică folosirea mîinilor şi braţelor, adesea susţinute de întregul corp, pentru a arăta cît de mare sau de mic, cît de rapid sau de lent, cît de rotund sau de unghiular, cît de departe sau cît de aproape este ceva, sau a fost, sau ar putea fi. Asemenea gesturi se pot referi la obiecte sau acţiuni concrete — bunăoară şoareci, munţi, întîlnirea dintre două persoane — dar şi, figurat, la mărimea unei sarcini, la improbabilitatea unei acţiuni ori la un conflict de păreri. Reprezentarea picturală deliberată îşi are probabil sursa motorie în mişcarea descriptivă. Mîna care trasează forma unui animal în aer în timpul unei conversaţii nu e departe de a fixa această formă pe nisip sau pe un perete.

Obişnuiam să considerăm de la sine înţeles faptul că comportamentul motor al artistului este doar un mijloc către scopul producerii de picturi sau sculpturi şi că el nu contează în sine mai mult decît acţiunea fierăstrăului şi rindelei în munca unui ebenist. În epoca noastră însă, aşa-numiţii „pictori gestuali" *(action painters)* au subliniat calitatea artistică a mişcării executate în timpul producerii unei opere de artă, şi n-a existat probabil niciodată un artist pentru care măcar unele dintre proprietăţile expresive ale trăsăturii şi ale mişcării corporale să nu constituie o parte din „mesaj".

Acest aspect reprezentaţional al comportamentului motor este foarte vizibil la copiii mici. Jacqueline Goodnow arată că atunci cînd li se cere unor copii de grădiniţă să îmbine o serie de sunete cu o serie de puncte, ei desenează punctele în linie de la stînga la dreapta, fără să lase însă spaţii libere pe hîrtie pentru a marca pauzele dintre grupurile de sunete. În schimb ei fac adesea pauze

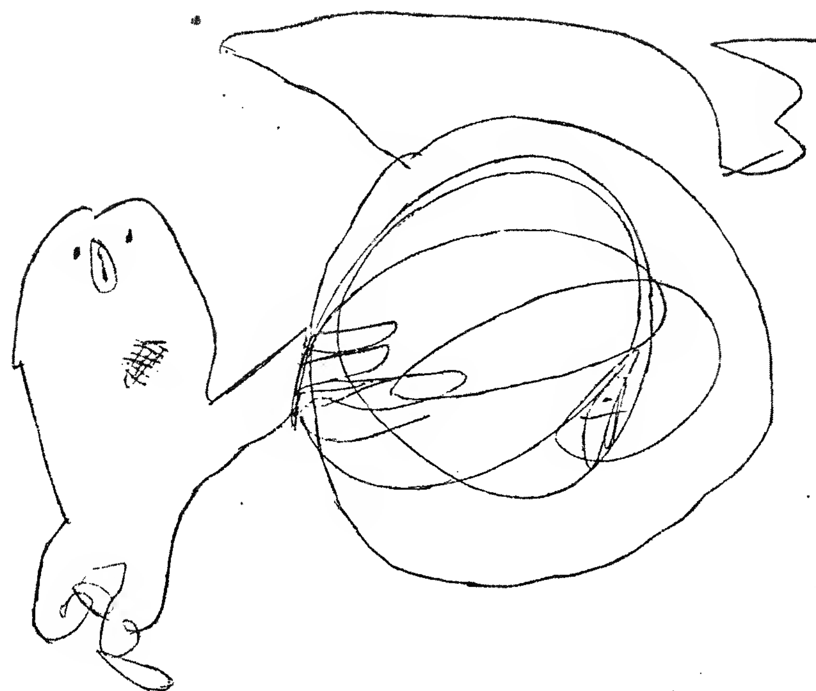


Figura 119

motorii: marchează două puncte, apoi pauză, din nou două puncte şi aşa mai departe. Pentru ei această schemă se conformează modelului sonor, chiar dacă pauzele nu apar pe hîrtie. Figura 119 reprezintă felul în care o fetiţă de patru ani a desenat un om care tundea o peluză. Maşina de tuns iarbă, în dreapta, este redată printr-un vîrtej nu numai pentru că rotogoalele redau vizual mişcarea caracteristică a maşinii, dar şi pentru că braţul fetiţei a reprodus mişcarea ca gest în timpul desenării ei.

În acelaşi chip, succesiunea în care sînt desenate diferitele părţi ale unei persoane este semnificativă pentru copil, chiar dacă această succesiune nu transpare în imaginea finală. La început este adesea desenat întîi conturul persoanei, fiind apoi îmbrăcată convenabil cu haină şi pantaloni. Mai ales copiii cu vederea slabă şi cu debilitate mintală se mulţumesc uneori cu simpla legătură temporală, în actul desenării, a unor elemente ce se asociază. Aceşti copii nu-şi dau osteneala să redea vizual legătura pe hîrtie, ci împrăştie ochii, urechile, gura şi nasul aproape la întîmplare. Ordinea în care copiii produc diferitele părţi ale desenelor lor

este foarte importantă pentru sensul psihologic al activităţii şi nu trebuie neglijată în nici o cercetare.

Aceasta ne aminteşte de una din cele mai însemnate trăsături ale artei vizuale, şi anume aceea că orice activitate picturală manuală — spre deosebire de fotografie — se desfăşoară secvenţial, pe cînd produsul final este văzut dintr-odată. La nivelul cel mai elementar acest lucru se dezvăluie în deosebirea dintre ceea ce simţim cînd trasăm o linie şi o vedem alungindu-se pe hîrtie, ca o linie care creşte într-un film de animaţie, şi produsul final static, din care această dinamică în bună parte a dispărut. Ruta circulară a unei linii este foarte diferită ca natură de simetria centrică a cercului bidimensional care constituie produsul final.

Sarcina artistului este îngreuiată nu numai de faptul că el nu se poate baza pe mişcarea vie simţită în timpul lucrului, dar şi de dificultatea de a trebui să aibă în minte un întreg, parţial prezent şi parţial completat pe măsură ce lucrarea avansează, în timp ce el produce doar o mică parte. Cum să desenăm conturul stîng al unui picior fără a-l putea corela cu conturul drept, care încă nu există? Sub aspectul strategiei generale, succesiunea în care artistul creează o operă este importantă şi caracteristică. De pildă, pentru ca întreaga compoziţie să depindă de scheletul structural fundamental, este de preferat ca acest schelet să fie mai întîi schiţat în trăsăturile lui generale şi apoi, treptat, să fie perfecţionat ca întreg. Charles Baudelaire scria: „O pictură bună, fidelă şi la înălţimea visului ce i-a dat naştere, trebuie creată ca o lume. La fel cum creaţia ce o vedem este rodul mai multor creaţii, dintre care primele au fost totdeauna desăvîrşite de cele care urmau, tot astfel o pictură, dacă e tratată armonios, constă dintr-o serie de picturi suprapuse, fiecare strat nou dînd mai multă realitate visului şi făcîndu-l să se ridice cu încă o treaptă spre perfecţiune. Pe de altă parte, totuşi, îmi amintesc că am văzut în atelierele lui Paul Delaroche şi Horace Vernet picturi enorme nu numai schiţate, ci parţial executate, adică deplin terminate pe anumite porţiuni, în timp ce altele apăreau doar sub forma unui contur alb sau negru. Am putea compara acest fel de lucrare cu o muncă pur manuală care trebuie să acopere o anumită întindere de spaţiu într-un anumit timp, sau cu un drum lung împărţit în numeroase etape. Cînd o porţiune e gata — e gata, iar cînd întregul drum a fost parcurs, artistul şi-a creat pictura."

Cercul primordial

A vedea forma organizată născîndu-se din mîzgălelile copiilor înseamnă a asista la una din minunile naturii. Într-adevăr, privitorul nu poate să nu-şi amintească celălalt proces de creaţie — formarea vîrtejurilor şi sferelor cosmice din materia amorfă a universului. Din norii de trăsături în zigzag apar treptat forme circulare. La început ele sînt rotogoale, urme ale unor mişcări corespunzătoare ale braţului. Ele prezintă acea netezire sau simplificare a curbelor ce vine totdeauna

odată cu practica motorie. Orice operaţie manuală ajunge după un timp la mişcări cursive de formă simplă. Caii ajung să ocolească într-o curbă perfectă colţul familiar al porţii grajdului. Rutele rotunjite ale şoarecilor ce aleargă printr-un labirint unghiular şi frumoasele spirale descrise în aer de un stol de porumbei sînt alte exemple de asemenea îndemînare motorie. Istoria scrisului arată că unghiurile sînt înlocuite prin curbe şi discontinuitatea prin continuitate pe măsură ce săparea lentă de inscripţii cedează locul unei scrieri cursive. Construcţia în formă de pîrghie a membrelor umane favorizează mişcarea curbilinie. Braţul pivotează în articulaţia umărului, iar cotul, încheietura carpală şi degetele asigură un grad mai subtil de rotaţie. Astfel primele rotogoale indică organizarea comportamentului motor după principiul simplităţii.

Acelaşi principiu favorizează şi prioritatea vizuală a formei circulare. Cercul, care cu simetria sa centrică nu evidenţiează nici o direcţie anumită, este cea mai simplă schemă vizuală. Ştim cu toţii că obiectele aflate prea departe, care nu pot fi văzute în forma lor specifică, sînt percepute de regulă ca fiind rotunde. Perfecţiunea formei circulare ne atrage atenţia. Am arătat că rotunjimea pupilei face din ochii animalelor unul dintre cele mai ispitoare fenomene vizuale din natură. Un ochi fals pe aripa unui fluture simulează prezenţa unui adversar puternic, iar la reptile, peşti şi păsări, procedee complexe de camuflaj servesc la ascunderea discului trădător al pupilei. Experimentele Charlottei Rice au arătat că adesea copiii mici aleg cercul dintr-o înşiruire de forme diferite, chiar dacă li s-a spus să caute caroul, iar Goodnow ne spune că atunci cînd copiii desenează figuri umane ei încep cu cercul ce reprezintă capul. De fapt, aşa cum vom vedea, corpul omenesc se dezvoltă genetic din „cercul primordial", care la origine reprezintă întreaga figură.

Cercul este prima formă organizată ce apare din mîzgălelile mai mult sau mai puţin întîmplătoare. Fireşte, nu trebuie să căutăm perfecţiunea geometrică în aceste desene. Nu numai că puterea de control motor şi ocular al copilului este insuficientă pentru producerea formei exacte, dar, mai important, din punctul de vedere al copilului nici nu e nevoie de aşa ceva. După cum arată Piaget şi Inhelder, primele forme sînt topologice şi nu geometrice, în sensul că ele vizează proprietăţi generale, nemăsurabile, ca rotunjimea sau rectiliniaritatea, iar nu întruchipări specifice, ideale. Adesea aceste forme seamănă suficient cu nişte cercuri sau mingi ca noi să putem înţelege despre ce e vorba, iar cînd studiem un mare număr de desene făcute de copii, învăţăm să distingem ceea ce vrea să fie cerc de mîzgăleli fără sens sau de alte forme — ovale ori dreptunghiulare. Observăm mai ales o diferenţă netă între simplul produs motor al rotaţiei şi forma deliberat rotundă şi închisă, controlată de ochiul desenatorului. Putem de asemenea presupune că foarte curînd în experienţa copilului linia curbă trasă cu creionul sau penelul se transformă într-un obiect vizual bidimensional — un disc perceput ca o „figură" aşezată pe un fond. Ne vom ocupa mai pe larg în capitolul „Spaţiu" de natura perceptuală a figurii şi fondului. Aici vom nota

doar că acest fenomen duce la transformarea liniei unidimensionale trasă cu creionul în conturul perceput al unui obiect solid.

Această transformaţie perceptuală susţine un alt fenomen fundamental din geneza artei picturale: recunoaşterea faptului că forme desenate pe hîrtie sau modelate din lut pot reprezenta obiecte din lumea reală, aflîndu-se faţă de ele în raportul semnificant — semnificat. Această descoperire a minţii copilului este atît de specific umană încît filozoful Hans Jonas a definit activitatea picturală drept cel mai hotărîtor şi mai caracteristic atribut al omului. Nu putem spune cu precizie în ce fază din dezvoltarea sa copilul ajunge să considere formele create de el ca reprezentaţionale. Saltul se produce probabil înainte ca el să confirme aceasta observatorului adult, arătînd spre mîzgălitura sa şi zicînd „cuţu !" Chiar după ce faza aceasta a fost vizibil atinsă, nu avem nici un motiv să credem că *toate* formele create de acum încolo sînt percepute de copil ca reprezentaţionale.

S-a susţinut că copilul se inspiră, în privinţa primelor sale forme, din diferite obiecte rotunde, observate în mediul ambiant. Psihologul freudian vede în acestea sînul matern, cel jungian — mandala*, iar alţii indică soarele şi luna. Aceste speculaţii se bazează pe convingerea că orice calitate formală a unei imagini trebuie cumva obţinută din observarea lumii fizice. De fapt tendinţa fundamentală către cea mai simplă formă din cadrul comportamentului motor şi vizual este absolut suficientă ca să explice prioritatea formelor circulare. Cercul e forma cea mai simplă disponibilă în tehnica picturală, căci el este simetric organizat pe toate direcţiile în jurul unui centru.

Totuşi, odată apărută forma circulară în arta picturală, ea stabileşte contactul cu forma similară a obiectelor percepute în ambianţă. Această asemănare stă la început pe o bază foarte largă, nespecifică. Ca să înţelegem utilizarea timpurie a formelor rotunde trebuie să ne amintim că şi adulţii folosesc cercuri sau globuri pentru a reprezenta orice formă, sau toate formele, sau nici una în mod anumit. Fiind forma cea mai nespecifică şi mai universală, sfera, discul şi inelul figurează la loc de frunte printre primele modele ale Pămîntului şi ale universului, nu atît ca fiind bazate pe observaţie, ci pentru că formele necunoscute sau relaţiile spaţiale necunoscute sînt reprezentate în chipul cel mai simplu posibil. După ce un zeu despărţise între ele cerul, apa şi uscatul, ne spune Ovidiu în *Metamorfozele*** sale „a rotunjit mai întîi pămîntul în forma unui glob mare, ca să fie deopotrivă în toate părţile sale." În modelele moleculare ale chimiştilor, particulele sînt reprezentate ca nişte bile, şi tot ca nişte bile erau atomii din care, după spusele atomiştilor greci, se compune lumea. Aşa cum adultul foloseşte această formă foarte generală atunci cînd alte detalii lipsesc ori nu sînt necesare, tot astfel copilul recurge la forme circulare în desenele sale pentru a

* În filosofia jungiană, simbolul circular al integralităţii eului (*n. trad.*)
** OVIDIU, *Metamorfoze*, trad. D. Popescu, Ed. Ştiinţifică, 1972

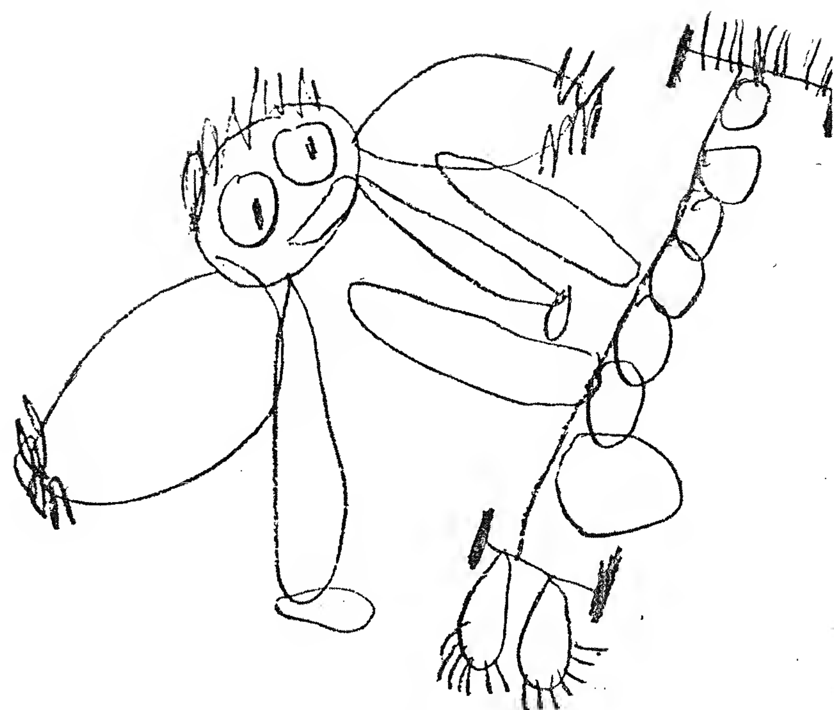


Figura 120

reprezenta aproape orice obiect. Un trup omenesc, o casă, o maşină, o carte, ori chiar dinţii unui fierăstrău, aşa cum se vede în figura 120, desenată de un copil de cinci ani. Ar fi greşit că credem că copilul neglijează sau denaturează forma acestor obiecte. Ele apar rotunde doar ochilor celor adulţi. De fapt nu există o rotunjime deliberată înainte ca şi alte calităţi, cum ar fi unghiularitatea ori rectiliniaritatea, să stea la îndemîna copilului. În faza în care el începe să deseneze cercul, forma nu e încă diferenţiată. Cercul nu reprezintă rotunjimea, ci calitatea mai generală a „caracterului de lucru", adică starea compactă a unui obiect solid în raport cu fondul nedefinit.

În cursul îmbogăţirii formelor iniţiale, mai curînd ori mai tîrziu copilul dezvoltă cercul primordial în două direcţii. Una este combinarea mai multor cercuri într-o imagine mai complexă. Figura 121 ilustrează felul cum copilul face experimente, plasînd mai multe cercuri concentric sau punînd un număr de cercuri mici înăuntrul unuia mai mare. „Conţinerea" este probabil cea mai simplă



Figura 121

relaţie spaţială între unităţi picturale pe care copilul o asimilează. La nivelul cel mai elementar, două cercuri concentrice pot reprezenta o ureche cu cavitatea ei sau un cap cu faţa respectivă. Detalieri ulterioare ale temei „containerului" servesc la reprezentarea oamenilor dintr-o casă sau dintr-un tren, a mîncării dintr-o farfurie, a unor corpuri în veşmintele ce le acoperă.

Cealaltă dezvoltare a cercului duce la redarea razelor şi la crearea unor imagini de tip „solar", în care linii sau benzi drepte radiază dintr-un cerc central sau dintr-o combinaţie de cercuri concentrice. Dacă simpla rotunjime nu indică nici o direcţie în spaţiu, razele în schimb fac aceasta, întrucît însă familia de raze acoperă toate direcţiile mai mult sau mai puţin uniform, figura solară ca întreg operează încă într-un stadiu anterior celui de diferenţiere direcţională. Imaginea solară poate fi folosită ca motiv independent (figura 122 *a*); la diferite niveluri de diferenţiere ca poate apărea ca o floare *(b)*, un copac cu frunze *(c)*, penele de pe capul unui indian *(d)*, un lac înconjurat de plante *(e)*, un arbore cu crengi *(f)*, un cap înconjurat de păr *(g)*, o mînă cu degetele ei *(h)*, soarele cu un miez de foc sau o lampă cu un bec în centru *(i)*, ori, în sfîrşit, un om alergînd *(k)*.

Iată o bună ilustrare a felului cum o schemă formală, odată inclusă în repertoriul copilului, este folosită, în mod mai mult sau mai puţin identic, pentru a descrie diferite obiecte cu structură corespunzătoare. De pildă, figura 122 *i*, în care cercul interior era roşu, iar cel exterior galben, a fost utilizată de un copil pentru a reprezenta atît soarele, cît şi o lampă. Figurile 122 *g*, *h* şi *k* arată că, pentru a se menţine simetria de ansamblu structural simplă, modelul poate fi deformat considerabil. Părul, degetele şi picioarele apar de jur împrejurul bazei centrale, pentru a se păstra simetria centrică a întregului. Asemenea aplicaţii ale unei scheme dobîndite la o mare gamă de subiecte, adesea în dauna verosimilităţii, se pot întîlni chiar şi la cele mai înalte niveluri de gîndire umană — bunăoară, în formele caracteristice pentru stilul unui artist sau în conceptele fundamentale ale unei teorii ştiinţifice.

Legea diferenţierii

Vorbind despre cercul primordial m-am referit deja la diferenţiere. În forma sa cea mai elementară, acest principiu arată că dezvoltarea organică merge totdeauna de la simplu spre complex. În secolul al XIX-lea, cînd s-a născut ideea evoluţiei biologice, principiul a ajuns să însemne scindarea unei organizări unitare în mai multe funcţii specifice. Herbert Spencer prezintă acest demers în lucrarea sa *Principii iniţiale* (First Principles) din 1862, afirmînd că îl găsise în tratatul lui Karl von Baer asupra evoluţiei animalelor, publicat în 1828. După părerea lui Spencer, diferenţierea implică şi o dezvoltare de la indefinit spre definit, de la lipsă de ordine spre ordine. În epoca noastră, Piaget foloseşte conceptul pentru a arăta, de pildă, cum eul şi lumea exterioară, iniţial nediferenţiate, se separă într-o anumită fază a dezvoltării mintale. Înaintea acestei diferenţieri, ne

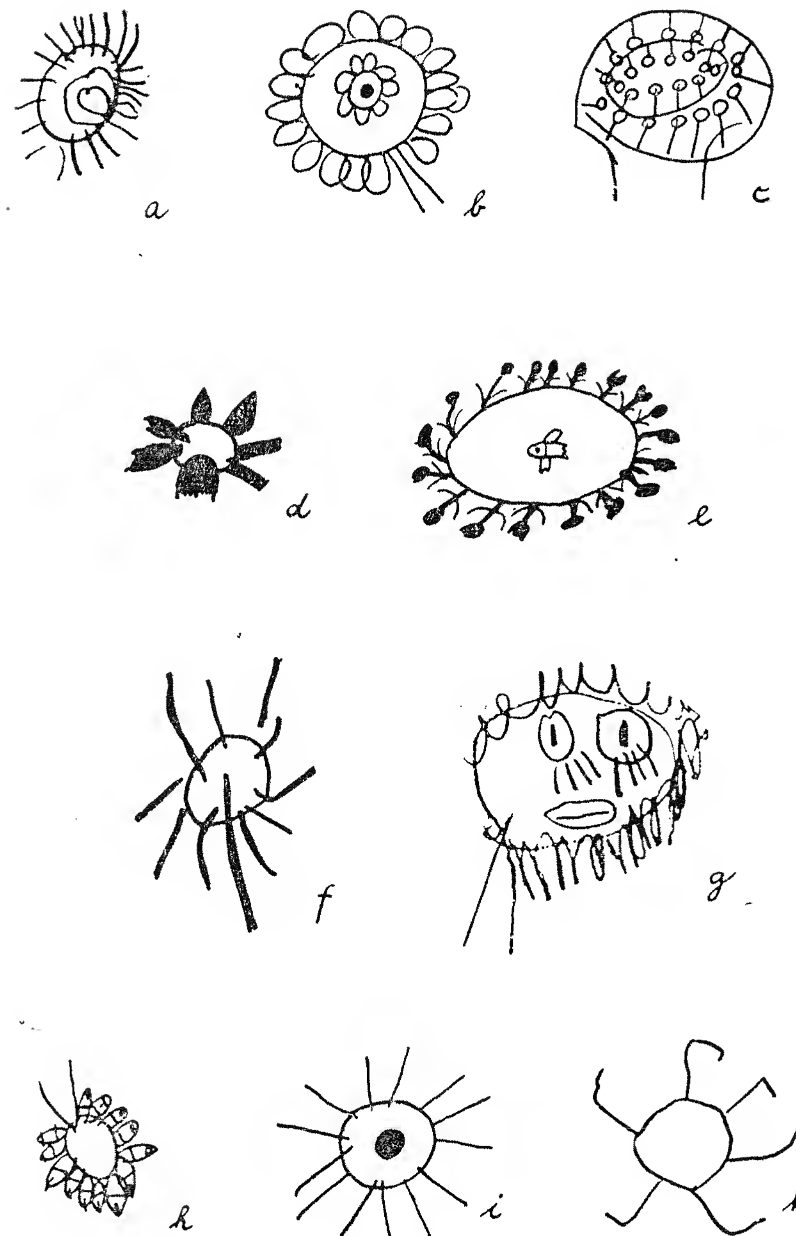


Figura 122

spune Piaget, „impresiile trăite și percepute nu se atașează unei conștiințe personale simțite ca «eu» și nici unor obiecte concepute ca exterioare eului. Ele există pur și simplu într-un bloc nedisociat sau sînt desfășurate pe același plan, care nu este nici interior nici exterior, ci la mijloc între acești doi poli".

Pentru scopul nostru este util să îmbinăm principiul diferențierii cu principiul gestaltist al simplității. În concordanță cu premisa noastră că perceperea și conceperea merg de la general spre specific, afirmăm înainte de toate că *orice formă rămîne atît de nediferențiată pe cît o permite concepția desenatorului asupra scopului urmărit*. Dacă, de exemplu, scopul unui desen se mărginește la descrierea triunghiularității unei piramide ca deosebită de rotunjimea unui nor, desenul poate să arate pur și simplu triunghiularitatea în raport cu rotunjimea.

În al doilea rînd, legea diferențierii ne spune că pînă *în clipa cînd o trăsătură vizuală se diferențiază, gama totală a posibilităților ei va fi reprezentată de cea mai simplă, structural vorbind, dintre aceste posibilități*. De pildă, am menționat că cercul, fiind cea mai simplă dintre toate formele posibile, reprezintă totalitatea formelor pînă cînd acesta se diferențiază. Rezultă că în stadiul ce precede diferențierea, cercul încă nu reprezintă rotunjimea — dinții de ferăstrău din figura 120 nu sînt meniți a fi rotunzi — ci doar include rotunjimea în gama nediferențiată a tuturor formelor posibile. Doar atunci cînd alte forme, bunăoară linii sau pătrate, se diferențiază clar, încep formele rotunde să reprezinte rotunjimea. Putem de asemenea exprima acest principiu spunînd, cu E. H. Gombrich, că înțelesul unei anumite trăsături vizuale depinde de alternativele luate în considerare de către desenator. Un cerc este un cerc doar atunci cînd există alternativa triunghiului.

În acest sens este util să ne referim la distincția făcută de lingviști între unități marcate și unități nemarcate. Ca exemplu John Lyons folosește cuvintele „cîine" și „cățea". „Cîine" este nemarcat semantic (neutru), aplicîndu-se atît masculilor, cît și femelelor (Ce cîine drăguț ai! E „băiat" sau „fată"?) Dar „cățea" este marcat (pozitiv), fiind restrîns în aplicare la femele. El poate fi folosit în contrast cu termenul nemarcat pentru a da acestuia din urmă un sens negativ în loc de neutru (E cîine sau cățea?). Lyons conchide că „termenul nemarcat are un sens general, neutru în raport cu un anumit contrast; însuși sensul lui negativ mai specific, este derivat și secundar, fiind o consecință a opoziției lui contextuale cu termenul pozitiv (nonneutru)."

Paralela privind diferențierea formelor vizuale este foarte apropiată. Cercul este o formă nemarcată, neutră, care reprezintă orice formă pînă în momentul cînd se opune explicit altor forme, marcate, cum sînt pătratele sau triunghiurile. Ca răspuns la opoziția acestora, cercul preia funcția semantică specifică de desemnare a rotunjimii. Totuși, el trebuie încă să fie numit „nemarcat", căci chiar printre celelalte forme diferențiate, cercul păstrează o generalitate și simplitate proprie.

Dezvoltarea formei poate fi prezentată ca o succesiune standard de trepte clar separate doar pentru scopurile unei teorii sistematice. Este posibil și util să izolăm diferitele faze și să le ordonăm după gradul lor crescînd de complexitate. Dar această succesiune ideală nu corespunde decît aproximativ situației existente într-un anumit caz particular. Diferiți copii vor opta pentru faze diferite pe diferite perioade de timp. Ei pot sări peste unele din ele și pot combina altele în modul lor personal. Personalitatea copilului și influențele mediului justifică aceste variații. Dezvoltarea structurii perceptuale este numai un factor, ascuns și modificat de alți factori, în procesul total al dezvoltării mintale. Mai mult, stadiile inițiale rămîn valide chiar și atunci cînd au fost depășite iar copilul, dînd peste o dificultate, poate reveni la o soluție mai primitivă. Figura 121 ne arată un mod de experimentare cu cercuri concentrice, dar totodată ea indică un nivel superior prin sublinierea direcției orizontale în conturul alungit ce conține un șirag de cercuri. Imaginile „solare" simple din figura 122 apar în desene care conțin forme relativ avansate de oameni, copaci și case.

Trebuie de asemenea să menționăm că există un raport fix între vîrsta copilului și stadiul desenelor lui. Așa cum copiii avînd aceeași vîrstă cronologică diferă ca vîrstă așa-zis mintală tot astfel desenele lor reflectă variații individuale în ritmul dezvoltării artistice. Goodenough a încercat să coreleze inteligența și capacitatea de a desena folosind criteriile relativ mecanice ale redării realiste și bogăției detaliului. Ar fi interesant să urmărim această pistă, recurgînd la criterii structurale pentru evaluarea desenelor și la mijloace mai adecvate decît coeficientul de inteligență pentru determinarea maturității cognitive generale.

Vertical și orizontal

Varietatea formelor create de copiii mici în desenele lor este, desigur, infinită. O morfologie cuprinzătoare a fost elaborată de Rhoda Kellogg. Eu îmi voi limita descrierea la cele cîteva trăsături esențiale, care apar nu numai în operele copiilor, ci oriunde se recurge la forme în stadii de început ale concepției vizuale.

Vizual, cea mai simplă linie este linia dreaptă. Dacă considerăm cercul ca limită a unei suprafețe și nu ca o simplă linie, linia dreaptă este prima formă liniară concepută de mintea omului. Acest lucru este întrucîtva ascuns de împrejurarea că pentru brațul și mîna noastră, care trebuie să traseze liniile în practică, linia dreaptă nu este deloc cea mai simplă. Dimpotrivă, pentru a produce o linie dreaptă punem în mișcare un sistem muscular complex, cauza fiind aceea că brațele, antebrațele, mîinile și degetele noastre sînt tot atîtea pîrghii, care urmează în mod firesc traiectorii curbe. Figura 123 ne arată schematic schimbările complicate de viteză, unghi și direcție necesare pentru ca o pîrghie articulată (pivotînd în jurul punctului C) să traseze o linie dreaptă (L) cu viteză uniformă. Trasarea unei linii relativ drepte este un lucru greu, mai ales pentru copii. Dacă totuși dreptele apar frecvent în arta timpurie, aceasta ne dovedește importanța ce li se acordă.

Figura 123

Linia dreaptă este o invenţie a vederii umane, realizată sub imboldul principiului simplităţii. Ea caracterizează formele create de om, dar rareori apare în natură, natura fiind o configuraţie de forţe atît de complexă încît linia dreaptă, produs al unei singure forţe ce acţionează nestingherit, nu prea are prilejul să ia naştere. Delacroix notează în jurnalul său că linia dreaptă, serpentina regulată şi paralelele, drepte sau curbe, „niciodată nu apar în natură; ele există doar în creierul omenesc. Acolo unde oamenii le folosesc, elementele acţionează asupra lor, distrugîndu-le". Fiind cea mai simplă, linia dreaptă reprezintă toate formele alungite înainte de diferenţierea acestei trăsături. Ea reprezintă braţe, picioare, trunchiuri de copaci. Aşa-numitele siluete liniare par însă a fi o invenţie a adulţilor. Kerschensteiner, care a cercetat un mare număr de desene făcute de copii, afirmă că n-a găsit nicăieri o siluetă liniară cu trunchiul constînd dintr-o singură linie. Se pare că, pentru a-l satisface pe copil, desenul trebuie să păstreze caracterul solid al „calităţii de lucru" cel puţin într-o singură unitate bidimensională. Formele ovale sînt folosite de timpuriu pentru a îmbina soliditatea cu „direcţionarea" — bunăoară, în reprezentările corpurilor de oameni sau animale.

Liniile drepte par rigide în comparaţie cu cele curbe. Din acest motiv adulţii, pentru care linia dreaptă este doar una din numeroasele forme liniare, uneori interpretează greşit picioarele, braţele sau degetele drepte din desenele timpurii ca „ţepene" şi le folosesc în scop de diagnostic, ca simptome ale unei personalităţi rigide sau ca mijloace de exprimare a unei senzaţii momentane de „îngheţare", de pildă sub imperiul fricii. Asemenea interpretări greşite ne arată cît de important este să ţinem cont de legea diferenţierii şi să nu vedem în recti-

liniaritate o formă specifică înainte ca ea să-şi fi părăsit funcţia de reprezentare a tuturor formelor alungite. În istoria artei, Heinrich Wölfflin ne-a prevenit că nu trebuie să privim „rigiditatea" reprezentărilor arhaice ca şi cum acele „Formmöglichkeiten" (posibilităţi formale) de mai tîrziu ar fi fost deja cunoscute. „Toate efectele sînt relative. Aceeaşi formă nu înseamnă mereu acelaşi lucru. Înţelesul verticalei din portretele renascentiste diferă de cel din portretele primitivilor. În acestea ea este singura formă de reprezentare; în celelalte ea se distinge de alte posibilităţi, dobîndindu-şi astfel expresia specifică."

Linia dreaptă introduce extinderea liniară în spaţiu şi, implicit, ideea de direcţie. Conform legii diferenţierii, prima relaţie ce se stabileşte între direcţii este cea mai simplă, şi anume unghiul drept. Intretăierea ortogonală reprezintă toate relaţiile unghiulare pînă cînd se ajunge la stăpînirea explicită a oblicităţii şi la diferenţierea ei de ortogonalitate. Unghiul drept este cel mai simplu pentru că el creează o imagine simetrică şi stă la baza reprezentării pe verticale şi orizontale, care domină întreaga noastră concepţie despre spaţiu.

De fapt, atunci cînd se practică prima oară relaţiile spaţiale, ele sînt limitate la cea dreptunghică dintre orizontală şi verticală. Am arătat mai sus că un pătrat înclinat la 45° îşi schimbă complet caracterul. Unghiul drept obiectiv din colţuri este perceput ca un fel de acoperiş ascuţit, ale cărui laturi deviază oblic de la o axă de simetrie centrală. Vizual, acest unghi nu se identifică cu unghiul drept, şi din cauza raportului său mai complex cu cadrul vertical-orizontal, el este asimilat de-abia mai tîrziu, odată cu oblicitatea direcţiei în general. Testul de inteligenţă Stanford-Binet arată că un copil mediu de cinci ani poate copia un pătrat, pe cînd rombul poate fi copiat cu succes doar de un copil mediu de şapte ani.

Diferenţa fundamentală dintre orizontală şi verticală este introdusă de atracţia gravitaţiei. Aceasta nu înseamnă totuşi că numai senzaţiile kinestezice explică rolul dominant al acestor direcţii spaţiale în procesele vederii. Se ştie astăzi că în cortexul vizual al pisicii există grupuri speciale de celule ce reacţionează doar la stimuli verticali, grupuri ce reacţionează la stimuli orizontali şi grupuri ce reacţionează numai la stimuli oblici. De direcţiile orizontale şi verticale se ocupă mai multe celule decît de direcţiile oblice. Dacă lucrurile stau la fel şi în privinţa creierului uman, aceasta ar însemna că, sub influenţa gravitaţiei, evoluţia a generat dominanţa celor două direcţii fundamentale în sistemul nervos al omului.

Preferinţa perceptuală pentru verticală şi orizontală există chiar şi la un nivel foarte elementar. Fred Attneave ne spune că dacă patru surse de lumină sînt dispuse în pătrat şi cele situate pe diagonale se aprind intermitent, privitorul vede luminile deplasîndu-se încoace şi încolo fie pe orizontală, fie pe verticală; el nu vede alternarea diagonalelor.

Introducerea axelor fundamentale contribuie masiv la stabilirea unui cadru spaţial solid. Figura 124 prezintă această ordine nou dobîndită, impusă asupra

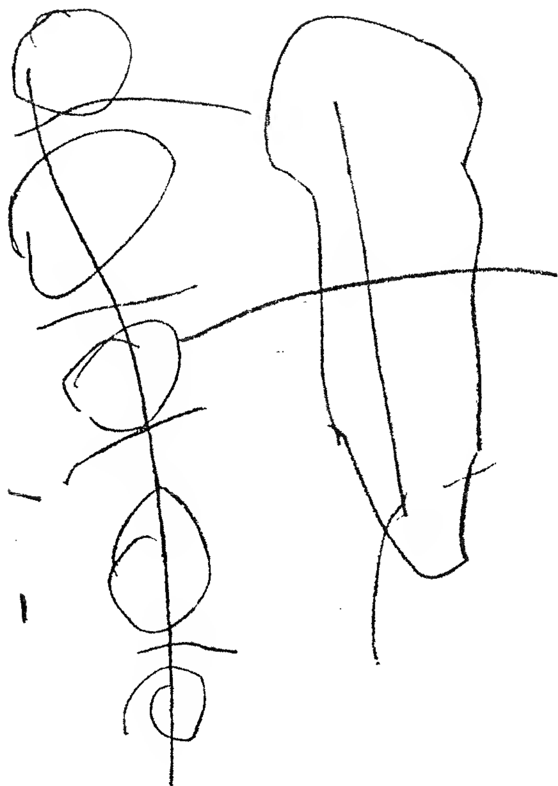


Figura 124

unei serii de cercuri, ovale şi linii drepte în desenul unui copil de patru ani. „Cîinele" simplu din figura 125 este construit în întregime în acest sistem spaţial. Figura 126, *Mama şi fiica*, ilustrează consecvenţa cu care o temă complicată se supune unei anumite legi formale. Structura generală a celor două figuri respectă strict cele două direcţii principale; modelul rochiei, ciorapii şi pantofii, dinţii şi încreţiturile grave care disting fruntea mamei de cea a fiicei se supun acestei legi cu o logică vizuală la fel de strictă. Mulţi artişti ar putea cu drept cuvînt să invidieze disciplina incoruptibilă impusă de copil realităţii, ca şi limpezimea cu care el interpretează un subiect complex. Desenul ne poate de asemenea arăta cum supravieţuiesc stadiile timpurii, atunci cînd s-a ajuns deja la stadii ulterioare. Pentru a reprezenta părul, copilul a revenit la mişcările dezorganizate din etapa mîzgălelilor, utilizînd forme spirale şi în zigzag, semicontrolate. Cercuri şi „sori" apar în reprezentarea obrajilor, a ochilor, a mîinii drepte a mamei, iar

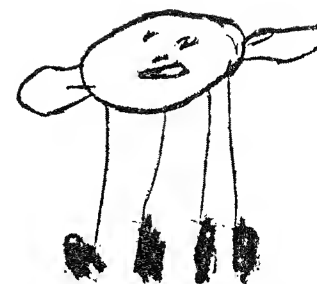


Figura 125



Figura 126

braţul drept pare să indice trecerea de la ortogonalitate spre nivelul superior al formelor încovoiate, care n-a fost încă atins în alte părţi. În sfîrşit, figura 127, copiată după un desen mai complex în creion colorat, demonstrează cum un singur procedeu formal — schema verticală-orizontală în formă de T — este folosit în mod ingenios pentru a reda două lucruri foarte diferite: corpul şi fusta fetei, şi stîlpul semaforului. Ar fi necesar un mare număr de exemple pentru a studia abun-



Figura 127

denţa nelimitată de invenţii formale obţinute de copii din relaţia simplă vertical-orizontal, fiecare dintre ele surprinzător de nouă şi, totodată, fidelă conceptului fundamental al obiectului.

Ca toate procedeele picturale, relaţia vertical-orizontal se stabileşte mai întîi în cadrul unor unităţi izolate, fiind aplicată ulterior întregului spaţiu pictural. În primele desene o figură bine organizată intern poate pluti în spaţiu, total nelegată de alte figuri sau de planul pictural; pe cînd în figura 127 întreaga imagine, incluzînd limitele dreptunghiulare ale foii de desen, este integrată spaţial. Formele verticale ale trupurilor, plantelor şi stîlpilor sînt văzute în raport cu solul orizontal. Desenul a devenit o entitate vizuală unificată, în ansamblul căreia fiece detaliu îşi ocupă locul său bine definit.

Cadrul vertical-orizontal rămîne caracteristic compoziţiei vizuale la fel cum măsura caracterizează muzica. Chiar dacă nici una dintre forme nu încorporează explicit aceste direcţii, toate formele prezente într-un tablou sînt percepute ca devieri de la ele. În picturile sale tîrzii, Piet Mondrian a redus concepţia sa despre lume la raportul dinamic dintre verticală ca dimensiune aspiraţiei şi orizontală ca fundament stabil.

Oblicitatea

Folosirea deliberată a oblicităţii trebuie diferenţiată atent de distribuţia întîmplătoare a direcţiilor spaţiale în lucrările timpurii. Ne ocupăm acum de o îmbogăţire controlată a cadrului vertical-orizontal. Mai întîi trebuie asimilat

acest cadru, şi el rămîne baza de referinţă care, numai ea, face posibilă oblicitatea. Aceasta este totdeauna percepută ca o deviere; de aici, caracterul ei foarte dinamic. Ea introduce în mediul vizual diferenţa vitală dintre formele statice şi cele dinamice, care încă nu s-a stabilit în faza anterioară. Privind acum în urmă la figura 126, am putea fi ispitiţi să percepem braţele întinse ale mamei ca un gest de deznădejde, ca recunoaştere a unui eşec. Ar fi o interpretare greşită, deoarece la nivelul mai timpuriu relaţia ortogonală, diferenţa direcţională maximă, serveşte să clarifice distincţia funcţională dintre corp şi braţe. Numai după ce înţelegem divergenţa membrelor şi a torsului în cazul celui mai marcat contrast putem să o minuim pentru devieri mai subtile.

Întrebîndu-ne de ce se dezvoltă activitatea artistică de la simplu spre complex, înţelegem că trebuie examinaţi aici atît factori interni, cît şi factori externi. Intern, organismul se maturizează şi, devenind capabil de o funcţionare mai diferenţiată, apare imboldul aplicării acestei capacităţi. Acest lucru, totuşi, e de neconceput fără lumea exterioară, care oferă întreaga gamă a relaţiilor direcţionale şi care este mai bine înţeleasă în special prin distincţia dintre obiectele în repaus şi cele în mişcare. Mişcarea e atît de vital importantă pentru copil încît acesta simte o mare plăcere făcînd lucrurile să se mişte vizibil în desenele sale.

Relaţiile oblice sînt aplicate treptat tuturor obiectelor desenate de copil. Ele permit acestuia să-şi facă reprezentările mai bogate, mai vii, mai veridice şi mai specifice. Să comparăm între ele figurile 128 şi 129, copiate după două desene

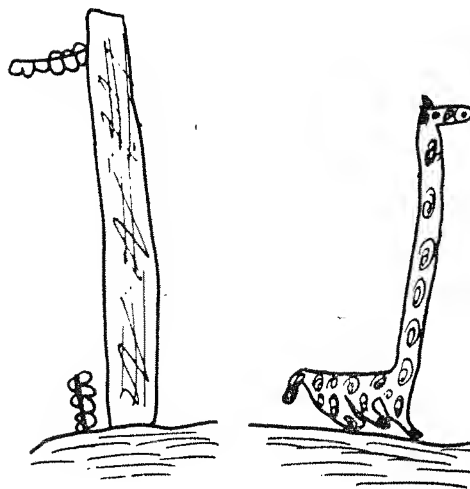


Figura 128

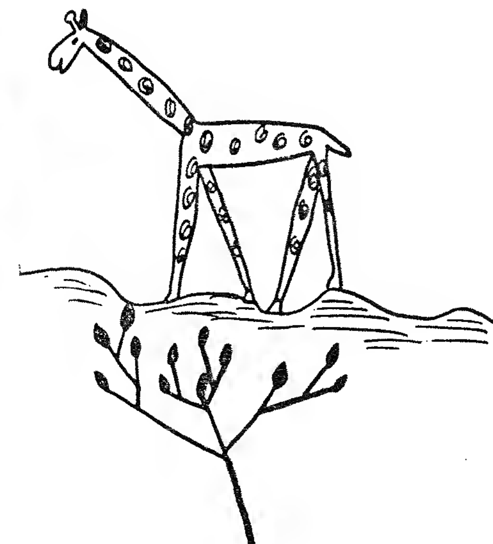


Figura 129

făcute de același copil la interval de aproximativ un an. Figura 128 prezintă două detalii separate ale primului desen; figura 129 — o porțiune din al doilea. În primul caz, copacul și floarea sînt realizate cu mijloacele mărginite ale unghiularității vertical-orizontal, în mod limpede și consecvent. Dar copacul celălalt este mai interesant pentru ochi; el arată mai mult a copac, iar folosirea consecventă a unghiurilor oblice ne dă impresia unui lucru viu, în creștere. La prima girafă, principalele relații dintre cap, gît și corp sînt redate prin unghiuri drepte. Există un început de oblicitate la picioare, dar acest rafinament pare a se datora nu atît spiritului de observație al copilului, cît lipsei de spațiu. (Cum se întîmplă adesea, planificarea spațială a copilului a fost insuficientă, astfel că atunci cînd a ajuns la picioare, a constatat că trebuie să le înghesuie pe laterală, ca să nu depășească linia de bază a solului. După un an animalul pășește degajat, într-o atitudine mai vioaie, mai specifică unei girafe. Diferențierea slujește nu numai la realizarea unei distincții între părți separate; ea contribuie de asemenea la o redare mai subtilă a formei. Linia de bază dreaptă a fost înlocuită cu un sol ondulat.

Sub toate aceste aspecte desenul ulterior face ca primul să ne apară rigid și schematic; dar acest stadiu n-ar fi fost deplin asimilat dacă n-ar fi venit după primul. De aceea nu e recomandabil să învățăm copilul cum să deseneze forme mai complexe — lucru ușor de făcut și care flatează ambițiile sociale ale copilului, chiar dacă îi stînjenește dezvoltarea cognitivă. Atunci cînd stadiul anterior este suficient explorat, imboldul de a atinge o complexitate mai mare duce spre progres, la timpul potrivit și fără ajutor din afară.

Dacă nouă adulților ne vine greu să credem că un lucru atît de simplu ca relația unghiulară dintre forme poate genera mari dificultăți, ne putem edifica examinînd ambiguitățile perceptuale create de o mobilă, o masă, care are unghiuri de 120° pe lîngă cele obișnuite, pe care le numim unghiuri drepte (figura 130). Mese de acest fel sînt menite a fi mai utile celor care stau la ele, înlesnind stabilirea relațiilor dintre oameni și munca lor sau dintre oameni între ei. Grupate, asemenea mese pot genera forme noi, surprinzătoare. Se cere o anumită abilitate vizuală pentru a descrie cum vor arăta într-o anumită poziție, sau, pur și simplu, pentru a memora forma lor. În problemele practice, cum ar fi proiectarea mobilei, tindem să ne atașăm de formele și relațiile ortogonale elementare.

Fuziunea părților

Pe întreaga durată a stadiilor inițiale diferențierea formelor se realizează mai ales prin adăugarea unor elemente autonome. De exemplu, copilul pornește de la primele reprezentări ale figurii umane ca un simplu cerc, adăugînd apoi linii drepte, dreptunghiuri sau alte unități. Fiecare dintre aceste unități este o formă geometrică simplă, bine definită. Ele sînt legate prin raporturi direcționale la fel de simple, mai întîi pe verticală și orizontală, ulterior și oblic. Construcția unor imagini întregi relativ complexe devine posibilă prin combinarea mai multor unități simple.

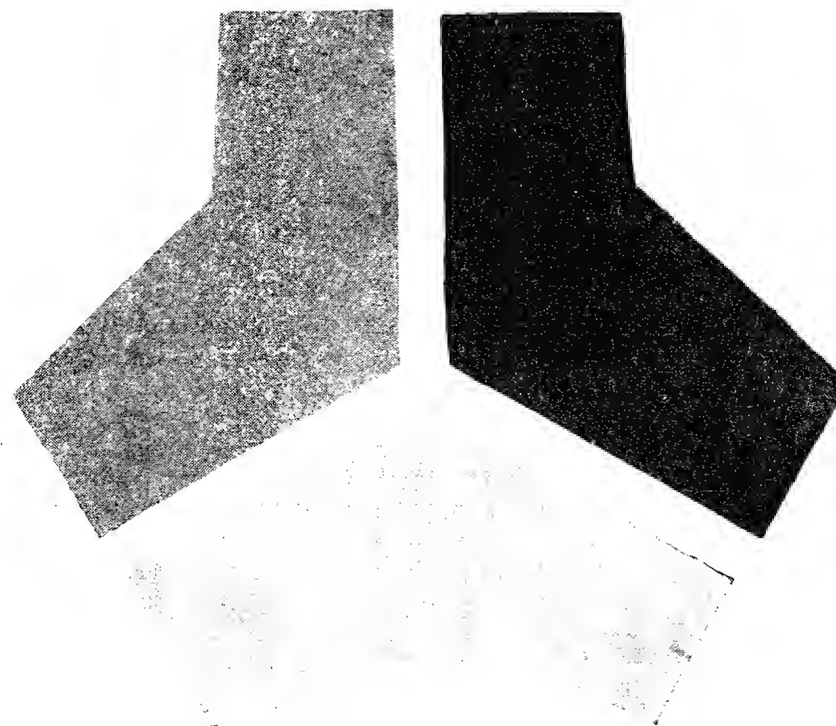


Figura 130

Aceasta nu înseamnă că, în stadiul inițial, copilul nu are un concept integrat al întregului obiect. Simetria și unitatea ansamblului, ca și planificarea proporțiilor arată că, între anumite limite, copilul conturează părțile gîndindu-se la locul lor final în imaginea completă. Metoda analitică îi permite însă să trateze în diferite momente particulare cîte o formă sau direcție simplă. Unii copii extind acest procedeu la combinații foarte complicate, clădind întregul pe o ierarhie de detalii, ceea ce dezvăluie o observație atentă. Rezultatul nu este nicidecum sărăcăcios.

Cu timpul, totuși, copilul începe să îmbine mai multe unități cu ajutorul unui contur comun, mai diferențiat. La această evoluție contribuie atît ochiul, cît și mîna. Ochiul se familiarizează cu forma complexă ce rezultă din combinarea elementelor, pînă cînd devine capabil să conceapă întregul complex ca o unitate. Cînd se realizează aceasta, ochiul conduce cu siguranță creionul de-a lungul con-

turului neîntrerupt al unei întregi figuri umane, inclusiv braţele şi picioarele. Cu cît este mai diferenţiat conceptul, cu atît se cere mai multă dibăcie pentru a lucra astfel. La cele mai înalte niveluri, maeştrii „stilului liniar", cum sînt Picasso sau Matisse, merg, cu o precizie lipsită de orice ezitări, de-a lungul unui contur ce prinde toate subtilităţile musculaturii şi oaselor. Ţinînd însă seama de baza de la care porneşte copilul, chiar şi primele aplicaţii ale metodei necesită curaj, virtuozitate şi un simţ diferenţiat al formei.

Fuziunea contururilor se acordă de asemenea cu actul motor al desenării. În faza mîzgălelilor, mîna copilului pendulează adesea ritmic cîtva timp fără să ridice creionul de pe hîrtie. Pe măsură ce se dezvoltă forma controlată vizual, copilul începe să facă unităţi net separate. Vizual, subdivizarea întregului în părţi clar definite contribuie la simplitate, dar pentru mîna ce se mişcă orice întrerupere este un obstacol. În istoria scrisului s-a produs o schimbare de la majusculele separate ale inscripţiilor monumentale la curbele curgătoare ale scrisului legat, în care mîna precumpăneşte asupra ochiului, asigurînd viteza. Tot astfel copilul, cu o uşurinţă crescîndă, adoptă curgerea continuă a liniei. Figura 131, un cal desenat de un copil în vîrstă de cinci ani, are eleganţa semnăturii

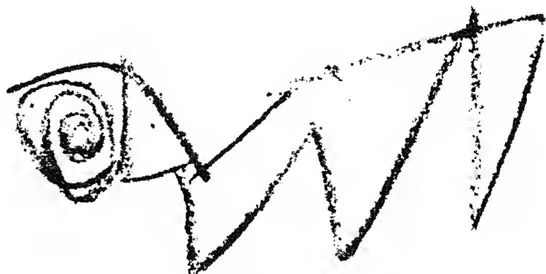


Figura 131

unui om de afaceri. Măsura în care fiecare desenator permite factorului motor să influenţeze forma depinde considerabil de raportul dintre exprimarea spontană a temperamentului şi controlul raţional în cadrul personalităţii lui. (Acest lucru se poate demonstra convingător prin analiza grafologică a scrisului de mînă.)

Cei doi peşti din figurile 132 şi 133 sînt extraşi din desene făcute de acelaşi copil în epoci diferite. În prima pictură nu se poate observa decît o uşoară tendinţă spre fuziune la aripioarele zimţate. Corpul este construit din elemente geometrice simple, într-un raport de verticală-orizontală. Mai tîrziu întregul contur e trasat dintr-o singură mişcare îndrăzneaţă, neîntreruptă. Se vede cum acest procedeu sporeşte efectul de mişcare unificată, favorizează direcţia oblică şi atenuează unghiurile — de pildă, la coada peştelui. De asemenea el tinde să producă forme

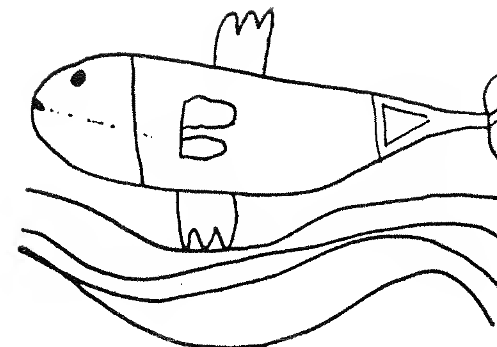


Figura 132

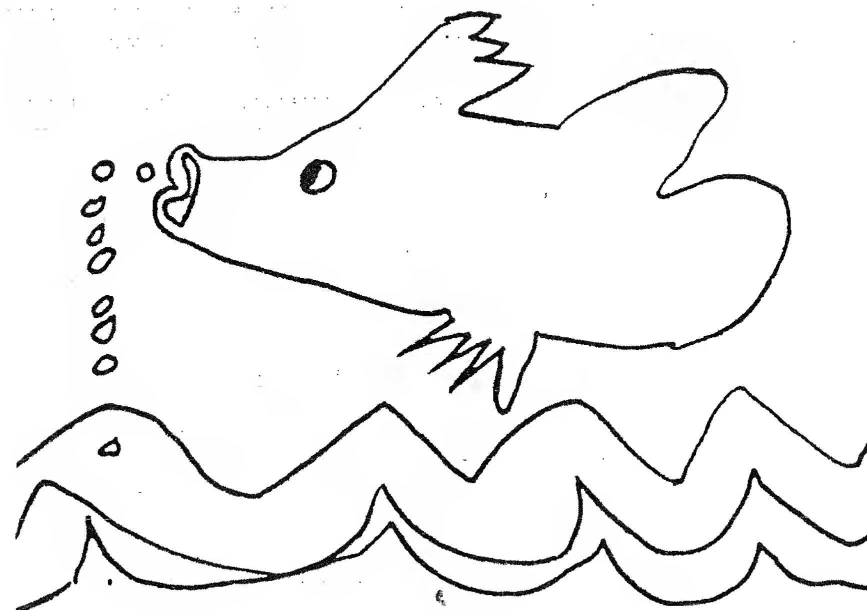


Figura 133



Figura 134

mai complexe decît cele pe care ochiul le poate realmente controla şi înţelege în această etapă. Astfel primul peşte, deşi relativ mai puţin interesant şi mai vioi, are o organizare mai reuşită.

Bătaia cu bulgări de zăpadă din figura 134, desenată mai tîrziu de acelaşi copil, arată cum, în timp, experimentele cu forme mai diferenţiate i-au permis să modifice forma esenţial statică a diferitelor unităţi corporale. Mişcarea nu se mai limitează la orientarea relativă în spaţiu a diferitelor părţi, însuşi trunchiul fiind acum încovoiat. În această etapă, copilul abordează mai convingător figurile aşezate pe scaun, călare sau căţărate în copaci. Dincolo de încovoiere se află acea alterare a formei ce se foloseşte în racursi. Această ultimă diferenţiere este totuşi atît de rafinată încît rareori apare spontan, cu excepţia cazurilor simple de cercuri, pătrate sau dreptunghiuri.

Diferenţa dintre combinarea unor elemente de bază şi modelarea unor unităţi mai complex structurate îşi găseşte paralele şi în alte activităţi ale minţii. În limbă, bunăoară, ea marchează deosebirea dintre sistemul englezesc de declinare, în cadrul căruia se adaugă prepoziţii unor substantive cu formă fixă, şi sistemul latin, mai complex, de declinare a substantivului în însăşi forma sa, chiar dacă în cazul limbii al doilea sistem nu îl precede neapărat pe primul. Sau, ca să cităm un exemplu din psihologia formării conceptelor, gîndirea primitivă concepe sufletul, pasiunea sau boala ca entităţi separate ce se adaugă la, sau se scad din, unitatea neschimbătoare a trupului ori minţii, pe cînd raţionamentul superior diferenţiat le descrie ca făcînd parte din, sau fiind produse de, funcţionarea internă a trupului ori minţii însăşi. Chiar şi în ştiinţa şi filozofia noastră asistăm la o trecere de la „gîndirea atomistă" mai primitivă, care interpretează fenomenele naturale prin relaţiile reciproce dintre elemente constante, la concepţia gestaltistă a unor procese de cîmp integrate. Muzicianul îşi va aminti poate de evoluţia de la tonuri constante, care îşi schimbă doar înălţimea deplasîndu-se pe linia melodică, la acorduri integrate, care îşi modifică structura internă în timpul progresiei armonice.

Într-un sens mai larg, dezvoltarea descrisă aici trebuie probabil privită ca o fază dintr-un proces continuu în care subdivizarea şi fuziunea alternează dialectic. O formă globală timpurie se diferenţiază prin subdivizare, bunăoară atunci cînd o figură ovală se separă într-un cap şi un tors. Această nouă combinaţie de unităţi simple cere o integrare mai pronunţată la un nivel superior care, la rîndul ei, va necesita o altă subdivizare, pentru un plus de rafinament, într-un stadiu ulterior — şi aşa mai departe.

Mărimea

Demersul „iluzionist" în reprezentarea vizuală ne face să presupunem că orice imagine reprezintă mărimea obiectelor aşa cum arată ele, sau cum sînt, sau cum preferă să le redea desenatorul. Se susţine că abaterile de la mărimea „reală" se datoresc lipsei de îndemînare sau neglijenţei în observaţie. Reproşuri ca „dimensiuni incorecte" sau „dimensiuni exagerate" sînt tipice în asemenea aprecieri.

Din punct de vedere evolutiv, recunoaştem că în general este probabil ca dimensiunile obiectelor picturale să fie egale înainte de a se diferenţia. Presupunem că mărimile nu se diferenţiază decît dacă există motive întemeiate pentru aceasta. Aşadar întrebarea noastră nu va fi „De ce nu corespund realităţii relaţiile dimensionale din anumite picturi sau sculpturi?" ci, mai degrabă, „Ce îi determină pe copii şi pe alţi creatori de imagini să dea mărimi diferite obiectelor din imaginile lor?"

Ierarhia bazată pe importanţă joacă, fără îndoială, un rol. În reliefurile egiptene, regii şi zeii sînt adesea mai mari decît dublul inferiorilor lor. Educatorii şi specialiştii în psihologia copilului afirmă că copilul desenează în dimensiuni mari lucrurile pe care le consideră importante. Rezultă însă de aici interpretări îndoielnice; ca, de pildă, atunci cînd Viktor Löwenfeld ne spune că într-un desen ce reprezintă un cal sîcîit de muşte, musca are aproximativ aceeaşi mărime ca şi capul calului, din cauza importanţei ce i-o acordă copilul. Asemenea explicaţii sînt uşor de dat, dar adesea ele ascund factori cognitivi mai hotărîtori.

Să privim figura 135, o ilustraţie dintr-o ediţie veneţiană a *Fabulelor lui Esop* publicată în 1491. Vulpea flămîndă încearcă să-l facă pe corb, linguşindu-l, să scape din cioc bucata cea gustoasă. Logica vizuală a povestirii impune două elemente principale coordonate, vulpea şi corbul, comparabile cu calul şi musca



Figura 135

din exemplul citat de Löwenfeld. Dat fiind că cele două elemente sînt de importanță egală în cadrul relatării, nu există nici un motiv să li se acorde mărimi diferite în imagine. De fapt o asemenea diferență ar îngreuia citirea istorioarei ca un dialog între egali. Trebuie să admirăm caracterul potrivit al formei alese de desenator, care nu s-a lăsat abătut de la sarcina sa de o imitație mecanică și vizual nejustificată a dimensiunilor naturale.

Asemănarea de mărime leagă elementele între ele. Este aproape imposibil să stabilim o relație vizuală directă între, bunăoară, o figură umană și o clădire înaltă, dacă ambele sînt desenate la scară. Atunci cînd asemenea diferențe marcate de mărime sînt necesare, artiștii în general fac legătura între unitățile mari și mici din compozițiile lor cu ajutorul unor elemente de mărime intermediară.

În pictura medievală, care nu se caracterizează prin naturalism mecanic, omul poate avea mărimea unei clădiri, iar un ctitor poate ține în mînă lăcașul religios ctitorit. Nu avem aici „macheta“ unei biserici, ci biserica însăși, tot așa

cum turnulețul pictat totdeauna lîngă sfînta Barbara nu este un simbol, ci un turn, chiar dacă are înțeles simbolic. Aceste exemple arată cum se nasc diferențele de mărime din considerente de înțeles, de pildă atunci cînd trebuie exprimată relația dintre creator și creație, sau dintre un sfînt și emblema sa. Ca să formulăm acest lucru mai tehnic, pentru ca un om să stea în cadrul ușii sau să se uite pe fereastră, mărimea lui trebuie redusă corespunzător. Pentru ca în desenul unui copil fața să cuprindă în mod clar ochii, gura cu dinții și nasul cu nările, ea trebuie desenată mare — tot așa cum Marc Chagall mărește un cap de vacă, făcînd loc în el pentru o altă vacă și o mulgătoare. Dacă, pe de altă parte, dimensiunile încă nu s-au diferențiat, diversele părți ale corpului — capul, trunchiul și membrele — au cam același ordin de mărime (figura 136).

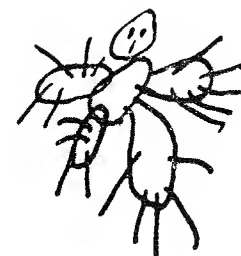


Figura 136

Ceea ce este valabil pentru mărimea obiectelor este de asemenea valabil pentru intervalele dintre ele. Nevoia unei reprezentări clare îl face pe copil să lase suficiente spații goale între obiecte — un fel de distanță standard care, privită realist, pare uneori prea mare, iar alteori prea mică, în funcție de subiect. Astfel poate fi nevoie de un braț „supralung“ pentru a lega o figură umană de mărul din pom, figura rămînînd la o distanță convenabilă de acesta. Apropierea realistă dintre elementele picturale rămîne un răstimp incomodă sub raport vizual.

Mărimea realistă este doar marginal importantă pentru dimensiunile obiectelor picturale, căci identitatea perceptuală nu depinde prea mult de ea. Forma și orientarea în spațiu a unui obiect rămîn neafectate de schimbarea mărimii, tot astfel cum în muzică o creștere sau o reducere a dimensiunii temporale printr-o modificare a ritmului nu stînjenește recunoașterea unei teme. Lipsa de importanță a mărimii vizuale este dovedită foarte izbitor de insensibilitatea noastră la permanentele schimbări de mărime ale obiectelor din mediul înconjurător datorită modificării distanțelor. Cît privește imaginile, nimeni nu obiectează contra unei fotografii foarte mici reprezentînd un om sau împotriva unei statui uriașe. Ecranul

televizorului ne pare mic în raport cu camera dar, dacă îl privim cu atenţie cîtva timp, el devine un cadru acceptabil pentru persoane şi clădiri „reale".

Mormolocii greşit numiţi astfel

Cazul cel mai frapant de interpretare incorectă din cauza tendinţei iluzioniste îl constituie poate figurile de „mormoloci" — *hommes têtards* în franceză, *Kopffüssler* în germană. Se crede în general că în aceste desene foarte răspîndite copilul omite cu totul trunchiurile, prinzînd în mod greşit braţele de cap ori de picioare. Figurile 137 şi 138 desenate de copii aflaţi la vîrsta de patru ani ne prezintă cîteva dintre aceste creaturi misterioase. S-au emis mai multe teorii. S-a considerat astfel că copilul neglijează corpul, sau uită de el, sau chiar îl „suprimă" din pudicitate. Dacă examinăm procesul de dezvoltare, constatăm că aceste explicaţii nu rezistă, căci în desenele respective trunchiul nu este de fapt omis.

În stadiul iniţial cercul reprezintă întreaga figură umană, tot aşa cum reprezintă numeroase alte obiecte întregi. Mai tîrziu, forma lui se diferenţiază prin adăugarea unor anexe. De exemplu, în figura 139 — o biserică desenată de un copil de opt ani — cercul originar este încă uşor de detectat. La figura umană sensul iniţial al cercului este restrîns treptat prin adăugiri. Există în esenţă două tipuri. În figura 137 cercul funcţionează ca reprezentare nediferenţiată a capului



Figura 137

şi trunchiului. Iată de ce copilul are perfectă dreptate să prindă braţele şi picioarele de cerc. Doar adultului i se pare că din imagine lipseşte ceva. Cercul devine adesea un fel de oval, care poate conţine trăsăturile unei feţe în partea superioară sau unele indicaţii vestimentare în cele inferioare. Figura 138 ilustrează acest din urmă caz. În centru este o casă cu doi peşti în ea, în dreapta un cowboy şi în stînga o vacă. Cowboy-ul are un stomac în corpul său, iar vaca are două. Aceste stomacuri convin scopului nostru, căci ele arată că aici cele două verticale paralele sînt o reprezentare nediferenţiată a trunchiului şi picioarelor, cercul fiind acum limitat la funcţia de cap. Braţele se prind acolo unde trebuie — de verticale. Dubla funcţie a liniei ca unitate autonomă şi contur nu este încă nediferenţiată; cele două verticale sînt concomitent contururi (ale trunchiurilor) şi linii obiectuale



Figura 138



Figura 139

(picioare). Se poate adăuga că o lipsă similară de diferenţiere este adesea evidentă în modul de reprezentare a altor părţi ale corpului. Trăsăturile feţei pot fi redate sub forma unui cerc cuprins în cercul mai mare al capului, înainte ca ele să se separe în ochi, nas şi gură; iar în figura 136, membrele nu sînt încă articulate, astfel încît pentru observatorul adult degetele pot părea prinse direct de braţe şi de gambe.

Transpunerea în două dimensiuni

Legea diferenţierii ne face să presupunem că distincţia dintre aspectele bi- şi tridimensionale din imagini n-a existat de la început. Aspectul bidimensional, mai simplu, este „nemarcat" şi serveşte în ambele situaţii. Nimic nu distinge la început adîncimea de lipsa de adîncime, sau un obiect plat de unul volumic.

Calităţile spaţiale ale unei farfurii sînt tratate la fel ca cele ale unei mingi de fotbal, şi toate lucrurile sînt la distanţă egală de observator.

O cale potrivită de a înţelege cum reprezintă copiii spaţiul o găsim citind romanul fantastic *Ţara suprafeţelor plane (Flatland)* de E. A. Abbott. Această ţară este un tărîm bidimensional în care, spre deosebire de lumea noastră, totul se reduce cu o dimensiune. Zidurile caselor sînt simple contururi ale unei figuri plane, dar ele îşi îndeplinesc menirea, căci într-o lume plană nu poţi pătrunde printr-un contur închis. Locuitorii sînt forme planimetrice. Corpurile lor, de asemenea, sînt satisfăcător mărginite de o linie. Un oaspete din spaţiul tridimensional îi irită spunîndu-le că locuinţele lor sînt deschise: el îi poate vedea simultan înăuntrul şi în afara lor. Oaspetele dovedeşte că poate atinge măruntaiele unui băştinaş, provocînd o durere acută în pîntecele lui. Pentru locuitori casele nu sînt nici închise, nici deschise în partea de sus, căci ele nu au această dimensiune, iar măruntaiele oamenilor rămîn invizibile şi de neatins mulţumită liniei de contur ce le înconjoară.

Cei care afirmă că copiii desenează case deschise şi stomacuri „radiografiate" seamănă cu intrusul din spaţiu. Ei nu-şi dau seama de logica admirabilă în baza căreia copilul îşi adaptează imaginile condiţiilor impuse de o tehnică bidimensională. Nu este de ajuns să spunem că copiii desenează interiorul obiectelor deoarece acest lucru prezintă interes pentru ei. Acest interes nu i-ar împiedica să se îngrozească la vederea unui om cu pîntecele deschis. Îmi revine în minte o pictură australiană pe coajă de copac, în care conturul corpului unui cangur era vizibil umplut cu oase, organe şi intestine. Imaginea nu reprezenta o „secţiune" prin corpul animalului, cum am putea întîlni într-o carte de zoologie. Ea includea şi figura vînătorului, care vîna cangurul folosindu-se de arc şi săgeată. Evident, nimeni nu vînează o secţiune, ci un animal întreg şi viu. Aceasta dovedeşte că autorul nu intenţionase să reprezinte corpul cangurului ca „deschis" sau „transparent". Tot astfel, gorila sătulă desenată de un copil (figura 140) nu este o secţiune sau un clişeu radiografic.

Acelaşi lucru rezultă şi din reprezentarea schematică pe care o vedem în figura 141. Desenul casei nu este o secţiune şi nici o vedere frontală transparentă. Avem aici echivalentul bidimensional al unei case. Dreptunghiul reprezintă un spaţiu cubic, iar conturul lui redă cele şase feţe ale acestuia. Figura se află înăuntru, complet înconjurată de pereţi. Doar o spărtură în contur ar putea crea o deschidere. Invenţia copilului dăinuieşte de-alungul veacurilor, astfel că pînă şi în arta foarte realistă a unui Dürer sau Altdorfer Sfînta familie se adăposteşte într-o clădire fără peretele din faţă, care este camuflat neconvingător ca o ruină prăbuşită. Iar în teatrul nostru modern, scena este acceptată fără ezitări de aceiaşi oameni care îl acuză pe copil că „face radiografii".

Aşa cum se arată în figura 141, desenele de acest fel prezintă părul ca un şir circular de linii, pornind toate din conturul capului. Redarea este foarte corectă, în sensul că linia circulară a conturului reprezintă întreaga suprafaţă a capului,



Figura 140

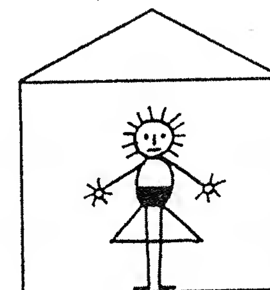


Figura 141

care este astfel înfăţişat ca fiind acoperit cu păr peste tot. Şi totuşi metoda comportă o ambiguitate, provenind din faptul că inevitabil copilul o foloseşte concomitent în două scopuri diferite şi incompatibile. Evident, faţa nu e menită să se afle înăuntrul capului, ci pe suprafaţa lui exterioară, iar cele două linii oblice reprezintă braţele şi nu un fel de capă atîrnînd pe umeri şi înfăşurînd întregul trup. Aceasta înseamnă că unităţile bidimensionale din desene echivalează cu corpuri solide, cu aspecte bidimensionale ale exterioru-

lui corpurilor solide, sau cu ambele, în funcţie de scopul urmărit. Relaţia dintre planitate şi adîncime nu s-a diferenţiat, astfel încît prin mijloace pur vizuale nu putem preciza dacă un cerc reprezintă un inel, un disc sau o minge. Tocmai datorită acestei ambiguităţi procedeul se foloseşte mai ales la nivel primitiv şi este repede abandonat de copiii din Occident.

Procesul a fost demonstrat convingător într-un experiment al lui Arthur B. Clark, în care unor copii de vîrste diferite li s-a cerut să deseneze un măr străpuns orizontal de un ac de pălărie şi întors sub un anumit unghi faţă de privitor. Figura 142 *d* ne arată poziţia în care modelul era văzut de copiii. Figura 142 *a*

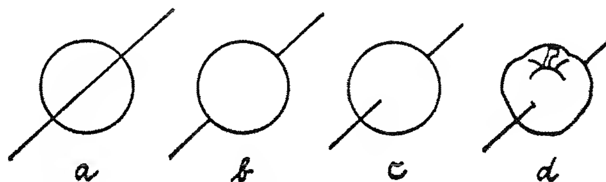


Figura 142

reprezintă prima soluţie a problemei. Ea este logică în sensul că acul străbate întregul interior al cercului, care reprezintă interiorul mărului, dar e şi ambiguă prin aceea că linia dreaptă redă inevitabil un obiect unidimensional (acul), nu o suprafaţă. În stadiul următor, *b*, copilul face o primă concesie reprezentării proiective, arătînd că porţiunea centrală acului este ascunsă în măr. (Pentru un copil mai mic imaginea ar putea însemna două ace care ating mărul la exterior.) Dar conturul cercului încă reprezintă întreaga suprafaţă a mărului, lucru dovedit prin aceea că acul se opreşte la contur. În *c* conturul a devenit linia orizontului, iar suprafaţa cercului reprezintă faţa anterioară a mărului. Cu o anumită rafinare a formei aceasta aduce la soluţia realistă din *d*. Imaginea finală este corectă sub raport spaţial, dar ea sacrifică claritatea vizuală frapantă cu care elementele esenţiale ale concepţiei tridimensionale erau redate bidimensional în faza *a*. Diferenţierea dintre forma bidimensională şi cea tridimensională s-a înfăptuit, dar numai prin artificiul suspect de a face ca planul pictural să apară drept o imagine în spaţiul tridimensional.

Atît timp cît imaginea bidimensională nu se diferenţiază de cea proiectivă, planul pictural serveşte la reprezentarea amîndurora. Acest lucru se poate face pe două căi. Copilul poate folosi dimensiunea verticală a planului pictural pentru a distinge între vîrf şi bază şi pe cea orizontală pentru a distinge între dreapta şi stînga, obţinînd astfel un „spaţiu vertical" (proiecţie verticală). Sau el poate folosi cele două dimensiuni pentru a indica punctele cardinale într-o proiecţie orizontală, care generează un „spaţiu orizontal" (figura 143). Obiectele verticale

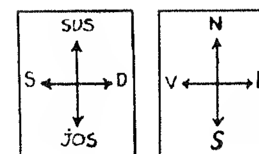


Figura 143

— oameni, copaci, ziduri, picioare de masă — apar clar şi caracteristic în spaţiul vertical, pe cînd grădinile, străzile, tăbliile meselor, farfuriile sau covoarele reclamă spaţiul orizontal. Pentru a complica încă şi mai mult situaţia, în spaţiul orizontal nu se poate reprezenta direct decît unul din nenumăratele planuri verticale, astfel încît desenul poate reda faţada unei case, dar nu şi, concomitent, părţile laterale fără să se recurgă la un artificiu de reprezentare indirectă. În mod similar, spaţiul orizontal poate cuprinde vasele de pe o masă dar nu şi, în aceeaşi imagine, cîinele care stă întins sub masă.

Vorbind despre „metoda egipteană", arătam cum la un nivel timpuriu de reprezentare spaţială artistul alege pentru fiecare obiect sau parte a unui obiect aspectul care îl prezintă cel mai caracteristic. Se poate menţiona aici că tehniea foarte complexă şi realistă a filmului a redobîndit în parte efectele frapante ale acestei reprezentări elementare. Descompunînd lumea vizuală într-o succesiune de vederi parţiale, filmul a putut, bunăoară, să revină la principiul că unităţile unei comunicări vizuale sînt prin esenţă de aceeaşi mărime. Dacă se arată un om care priveşte la un fluture, filmarea în groplan poate face ca insecta să apară la fel de mare ca omul. Tot astfel, o modificare a unghiului de luat vederi va transpune imaginea de pe ecran din planul vertical în cel orizontal, astfel încît spectatorul poate vedea dintr-o parte nişte oameni aşezaţi la masă, iar în clipa următoare, de sus, mîncarea de pe masă. Acest procedeu este „justificat" din punct de vedere realist prin succesiunea vederilor în timp, care permite schimbarea distanţei ori a unghiului. În experienţa reală a spectatorului totuşi, aceste schimbări privind punctul de observaţie nu sînt tot atît de clar percepute. În esenţă el acceptă că lucrurile îi sînt prezentate în dimensiuni şi sub un unghi convenabil, fără să se întrebe dacă această corectitudine vizuală este sau nu fidelă realităţii. Desigur, în multe lucrări de artă modernă s-a renunţat deschis la orice pretenţie realistă: obiectelor li se dă în mod clar acea mărime şi acel unghi care concordă cu scopul vizual.

Consecinţe educaţionale

Discutînd cîteva dintre primele trăsături ale formei vizuale, am încercat să arăt în claritatea lor imaculată unele dintre acele elemente pe care s-a întemeiat dintotdeauna crearea de imagini. Înţelegerea acestei evoluţii iniţiale trebuie însă

de asemenea să-l ajute pe educator în evaluarea şi sprijinirea activităţii elevilor săi. Ideea principală este, fireşte, că operele copiilor, „primitivilor“ etc. nu trebuie privite negativ, ca ceva nesatisfăcător, ceva ce trebuie depăşit — cu cît mai curînd, cu atît mai bine — pe calea spre arta „competentă“. Cele spuse pînă acum în acest capitol au demonstrat, sper, că forma vizuală, atunci cînd i se permite să evolueze nestînjenit, trece din fază în fază în mod legic, şi că fiecare fază îşi are propria ei motivare, propriile ei capacităţi de expresie, propria ei frumuseţe. Cum aceste faze de început sînt interdependente şi constituie baza oricărei realizări mature, ele trebuie parcurse fără pripeală. Lucrul este adevărat nu numai pentru copii, dar şi pentru dezvoltarea oricărui artist. „Un artist nu sare peste trepte“, spunea Jean Cocteau; „dacă o face, îşi iroseşte timpul, căci va trebui să le urce din nou mai tîrziu“.

Discuţia noastră a evidenţiat, cred, că abaterile de la reprezentarea veridică nu se datoresc unor deficienţe, ci unei sensibilităţi spontane şi remarcabile pentru cerinţele artei respective. Urmărind manifestarea acestei capacităţi înnăscute, siguranţa deciziilor intuitive şi înaintarea logică de la simplu spre complex, profesorul se va întreba dacă nu e mai bine să-şi lase elevii singuri, în grija propriului lor discernămînt. Nu este oare arta una dintre acele deprinderi pe care putem şi trebuie să le învăţăm singuri? Da, într-o oarecare măsură. Orice intervenţie nepotrivită din partea profesorului poate tulbura judecata vizuală a elevilor sau îi poate lipsi de o descoperire pe care ar fi făcut-o cu mai mult folos ei înşişi. În această privinţă, profesorul de modă veche care dezvăluie artificiile perspectivei centrale nu este mai vinovat decît colegul său modern care îl face pe copil să umple cu vopsea rotogoale mîzgălite la întîmplare, sau decît primitivistul de tip nou care îl mustră: „E o pictură frumoasă, dar în clasa a doua încă nu facem nasuri !“ A forţa copilul să facă „artă abstractă“ este la fel de dăunător ca şi a-l forţa să descneze veridic.

Acest lucru e adevărat la toate nivelurile de predare. Studentul în artă care imită maniera unui maestru cu vază e în primejdie de a-şi pierde capacitatea sa intuitivă de sesizare a ceea ce este corect sau greşit, luptîndu-se cu o formă de reprezentare pe care o poate copia, dar nu şi asimila. Propria sa operă, în loc de a-i părea atractivă şi convingătoare, îl pune în încurcătură. El a pierdut acea onestitate infantilă pe care toţi artiştii buni o păstrează şi care dă fiecărui mesaj cea mai simplă formă posibilă, oricît de complicat poate fi, obiectiv, rezultatul. Arnold Schönberg, care a compus unele dintre cele mai complicate piese muzicale create vreodată, spunea studenţilor săi că compoziţiile lor trebuie să le fie tot atît de fireşti ca mîinile şi picioarele. Cu cît le vor părea mai simple, cu atît vor fi mai bune. „Dacă ceea ce ai compus îţi pare foarte complicat, este bine să te îndoieşti pe loc de autenticitatea lui!“

Şi totuşi profesorul de artă poate face mult. Ca şi colegii săi din alte domenii, el trebuie să urmeze calea de mijloc între două linii de minimă rezistenţă: să predea totul şi să nu predea nimic. Sugestia cea mai utilă născută din studiul fazelor de dezvoltare este că întreaga instrucţie trebuie întemeiată pe conştiinţa faptului că concepţia vizuală a elevilor evoluează după principii proprii şi că intervenţiile profesorului trebuie să ţină seama de ceea ce reclamă procesul individual de creştere în diferite momente.

Exemplul cel mai bun pe care îl pot da provine din istoria artei. Descoperirea formulei geometrice a perspectivei centrale s-a produs în secolul al XV-lea, după ce mulţi pictori încercaseră intuitiv să unifice spaţiul pictural prin convergenţa liniilor în adîncime. Este fascinant să observăm cum în tablourile şi xilogravurile epocii aceste linii de perspectivă tind spre un centru comun, îl ating cu oarecare aproximaţie sau creează focare separate pentru diferite părţi ale imaginii. Formula geometrică, care implică un punct de fugă comun, codifica pur şi simplu soluţia unei probleme ce fusese amplu investigată intuitiv. Venise timpul pentru ea.

În orice perioadă istorică anterioară, predarea artificiului geometric s-ar fi putut dovedi inutilă sau dăunătoare. Ceva foarte asemănător e valabil şi pentru dezvoltarea individuală. Profesorul se simte tentat să comunice cunoştinţe pentru a-şi satisface propriile aspiraţii, odată cu cele ale elevului, care insistă să i se arate cum poate face ea obiectele să se „îndepărteze“ în spaţiu. Acestea sînt totuşi doar nişte impulsuri sociale, care nu se nasc din cerinţele activităţii respective. Din pură ambiţie, elevul vrea să egaleze anumite realizări de prestigiu, căutînd să atingă acest scop generator de satisfacţii cu un minimum de efort. Trebuie să distingem asemenea motivări sociale de motivările cognitive rezultînd din etapa de dezvoltare vizuală a elevului. Primele nu trebuie satisfăcute în detrimentul celorlalte.

De cîţiva ani profesorii de artă se străduiesc, pe bună dreptate, să treacă dincolo de desenul şi modelajul tradiţional, comunicînd elevilor date despre numeroase materiale şi tehnici. Aceasta corespunde cu practica artiştilor moderni şi, în plus, menţine trează atenţia elevilor, apelînd cu folos la înclinaţia lor pentru ingeniozitatea tehnică. Adolescenţii, în special, atribuie mai mult prestigiu tehnicii decît artei. Este foarte important însă ca materialele să fie astfel alese şi folosite încît să stimuleze elevul în îndeplinirea unor sarcini de organizare vizuală la propriul său nivel de concepţie, permiţîndu-i totodată să realizeze aceasta. Tehnicile care generează confuzie vizuală ori dificultăţi şi complexităţi excesive sînt dăunătoare, ca şi practica de a schimba temele atît de des încît elevul nu mai poate explora în întregime caracteristicile vizuale ale artei respective. Există destule activităţi neproductive în afara clasei.

Este firesc ca artistul şi profesorul de artă să-şi imagineze că domeniul său este autonom, condus de reguli proprii şi destinat unui scop propriu. Totuşi nu putem spera să cultivăm simţul formei vizuale într-o anumită porţiune a planului de învăţămînt dacă acest simţ este neglijat sau chiar prost folosit în alta. Eu însumi spuneam, într-o lucrare a mea, următoarele: „La un nivel de

dezvoltare la care activitatea artistică liberă a copilului încă foloseşte forme geometrice relativ simple, profesorul de artă poate respecta stadiul iniţial de concepţie vizuală al elevilor săi, dar la ora de geografie aceiaşi copii pot fi obligaţi, uneori de acelaşi profesor, să traseze coastele continentului american sau meandrele iraţionale ale rîurilor, forme ce nu pot fi percepute; înţelese sau memorate. Cînd unui student i se cere să reprezinte ceea ce vede la microscop, el nu poate ţinti mecanic la simpla precizie şi claritate a reprezentării. El trebuie să decidă ce anume contează şi care tipuri de forme importante se găsesc reprezentate în acel specimen întîmplător. Aşadar desenul lui nu poate fi o reproducere, ci este o imagine a celor văzute şi înţelese de el mai mult sau mai puţin activ şi inteligent. Educarea vederii inteligente nu se poate limita la atelierul artistic; ea poate reuşi doar dacă simţul vizual nu este tocit şi dezorientat în alte compartimente ale planului de învăţămînt. A încerca să creăm o insulă de educaţie vizuală într-un ocean de ignoranţă este, pînă la urmă, o autoînşelare. Gîndirea vizuală este indivizibilă."

În sfîrşit, trebuie să menţionez o limitare a cărţii de faţă. Ea discută organizarea şi invenţia vizuală ca elemente derivate din funcţiile cognitive ale minţii: percepţia senzorială a lumii exterioare, elaborarea experienţei în cadrul gîndirii vizuale şi intelectuale, conservarea experienţei şi gîndirii în memorie. Din acest punct de vedere, munca pictorului este un instrument ce slujeşte la identificarea, înţelegerea şi definirea obiectelor, la investigarea relaţiilor, la crearea unei ordini din ce în ce mai complexe. Să nu uităm, totuşi, că aceste funcţii cognitive servesc întreaga personalitate. Ele reflectă atitudini şi îndeplinesc dorinţe, aşa cum subliniază psihologii, care recurg la experienţe vizuale în scopuri de diagnostic şi terapie. Unii profesori de artă au procedat la fel, interpretînd ca „afective" numeroase trăsături ce derivă din condiţiile percepţiei şi reprezentării vizuale.

Exemplele abundă în literatura de specialitate; mă voi mărgini la unul singur. În cartea sa despre educaţia artistică, Herbert Read comentează un desen făcut de o fată ce nu împlinise nici cinci ani. El reprezintă un tigru, redat foarte simplu printr-o trăsătură orizontală (corpul) şi două verticale (picioarele). Aceste linii sînt intersectate de scurte dungi, menite să redea blana tigrului. Read vorbeşte despre baza „total introvertită", anorganică a desenului. Fetiţa, spune el, n-a ţinut seama în nici un fel de acea imagine a tigrului pe care o cunoştea; ea a creat „un simbol expresiv care [nu] corespunde ... conştiinţei sale perceptuale sau cunoştinţelor conceptuale despre tigru". De fapt, desenul este un exemplu tipic al stadiului orizontală-verticală, în care copilul mijlociu reprezintă animalele tocmai în acest mod. Foarte adesea nu e posibilă o diferenţiere între formele organice şi cele anorganice în acest stadiu; ambele sînt reprezentate prin linii drepte. Asemenea imagini sînt sărace în conţinut nu pentru că copilul nu poate sau nu vrea să observe şi să-şi utilizeze observaţiile, ci pentru că faza elementară de reprezentare nu-i permite să folosească prea multe din cele

văzute. Vîrsta şi desenul nu pot constitui un criteriu pentru a determina dacă respectivul copil este sau nu retras în sine. Introversiunea poate întîrzia diferenţierea formală, dar forma nediferenţiată în sine nu sugerează introversiunea. Acelaşi desen poate proveni de la un extravertit plin de vioiciune, intens preocupat de felul în care arată şi se comportă animalele.

Aici, deci, un accent unilateral pe factorii de personalitate duce la o greşită interpretare a acelor trăsături ce se nasc din stadiul de dezvoltare cognitivă al copilului şi din proprietăţile tehnicii picturale. Pe de altă parte, însă, o concentrare la fel de unilaterală asupra aspectelor cognitive poate crea impresia că organismul tînăr este implicat doar într-un proces de creştere perceptuală şi intelectuală, şi că mintea este pur şi simplu un mecanism de prelucrare ce abordează formele lumii exterioare la niveluri din ce în ce mai complexe. Cartea de faţă, încercînd să umple cîteva din lacunele lăsate de alţii, e menită a contribui la o concepţie mai largă. Pedagogul de mîine trebuie să poată privi mintea ce gîndeşte şi percepe în interacţiune cu năzuinţele, pasiunile şi temerile întregii fiinţe umane.

Sublinierea factorilor de personalitate i-a făcut pe unii profesori de artă să privească bănuitor acele tehnici care solicită o precizie a formei. Ei au înlocuit învechitul creion cu materiale ce încurajează trăsătura spontană, impulsul exploziv, efectul brut al culorii amorfe. Expresia spontană este, neîndoios un lucru de dorit, dar ea devine haotică atunci cînd stînjeneşte organizarea vizuală. Trăsăturile ample şi inconsistenţa vopselelor îl obligă pe copil să creeze o imagine unilaterală a stării sale sufleteşti, şi nu putem exclude posibilitatea că felul de imagini ce i se permite să realizeze vor influenţa, la rîndul lor, starea lui de spirit. Indiscutabil, metodele moderne oferă o „supapă" acelor aspecte ale minţii copilului pe care le încătuşa procedeul tradiţional de copiere a modelelor cu un creion ascuţit. Există însă pericole egale în tendinţa de a împiedica copilul să-şi utilizeze opera picturală pentru clarificarea observaţiilor sale despre realitate, pentru a învăţa cum să se concentreze şi cum să creeze ordine. Emoţia amorfă nu este rezultatul final pe care dorim să-l avem de la educaţie şi, implicit nu poate fi folosită ca mijloc al acesteia. Dotarea clasei de artă şi a minţii profesorului trebuie să fie destul de variată şi cuprinzătoare pentru a permite fiecărui copil să acţioneze permanent ca individ integrat.

Geneza formei în sculptură

Principiile dezvoltării vizuale descrise în prezentul capitol sînt atît de importante încît ele nu se aplică exclusiv formelor din desen şi sculptură, ci guvernează, probabil, şi utilizarea culorii. Formele iniţiale de artă folosesc cel mai bine cîteva culori simple, mai ales cele trei primare fundamentale, care servesc la separarea formelor între ele, dar nu creează legături reciproce. Culorile mixte introduc relaţii mai complexe. În mod similar, colorarea omogenă a obiec-

telor şi suprafeţelor ţine de un stadiu mai timpuriu decît cel al imaginilor compuse din părţi diferit colorate sau al modulaţiei cromatice deliberate în cadrul unei forme. Cunoştinţe mai precise în acest domeniu ne vor da cercetările ulterioare.

Mai direct, principiile noastre se pot aplica artelor vizuale — în teatru, coregrafie, cinematografie şi arhitectură. Există oare, în istoria stilurilor ca şi în dezvoltarea personală a unui regizor sau coregraf, anumite forme compoziţionale timpurii ce se disting poate prin dispuneri simetrice şi printr-o preferinţă pentru orientări spaţiale frontale sau ortogonale, ori pentru grupări după figuri geometrice simple? Putem oare dovedi că diferenţierea apare treptat, de la acest stadiu spre concepţii tot mai complexe? În arhitectură s-ar putea demonstra trecerile de la planuri circulare şi dreptunghiulare simple la planuri mai complicate, descompunerea treptată a blocurilor şi pereţilor masivi, abaterea de la faţadele simetrice, introducerea orientărilor oblice şi a unor curbe de ordin din ce în ce mai înalt.

Sculptura, fără îndoială, se pretează aceluiaşi fel de descriere, deşi aici tridimensionalitatea implică relaţii mai complexe. Din motive tehnice este greu să confirmăm experimental fazele iniţiale din activitatea sculpturală a copiilor. Problemele mecanice legate de manipularea argilei şi materialelor asemănătoare, ca şi de evitarea prăbuşirii construcţiilor, îngreunează pentru copil sarcina creării formelor pe care le are în minte. Suprafeţele rugoase, nefinisate ale creaţiei copiilor sînt „nefotogenice". Analizele de mai jos vor fi deci ilustrate cu opere sculpturale produse, în faza timpurie, de către adulţi.

S-ar putea presupune că obiectele tridimensionale din natură sînt mai uşor de reprezentat sculptural decît pe pînză sau pe hîrtie, căci sculptorul lucrează cu volume şi, ca atare, nu trebuie să rezolve problema redării celor trei dimensiuni într-un mediu bidimensional. De fapt, acest lucru este valabil numai în parte, pentru că bucata de piatră sau de argilă oferă sculptorului trei dimensiuni numai sub raport material. El mai are încă de asimilat, pas cu pas, concepţia organizării tridimensionale, şi se poate afirma că sarcina stăpînirii spaţiului e mai grea în sculptură decît în artele picturale din acelaşi motiv pentru care, să zicem, un joc de ţintar în trei dimensiuni ne-ar cere un nivel mai mare de inteligenţă vizuală decît jocul bidimensional.

Atunci cînd copilul desenează primul său cerc, el încă nu stăpîneşte spaţiul bidimensional, ci doar a anexat o bucăţică de teritoriu pe hîrtie. Am văzut că trebuie parcurs procesul lent de diferenţiere a diferitelor relaţii unghiulare înainte de a putea spune că copilul dispune într-adevăr de posibilităţile formale ale tehnicii respective. Tot astfel, modelarea primului glob de argilă nu înseamnă cucerirea organizării tridimensionale, ci reflectă doar tipul cel mai elementar de concept formal, care nu diferenţiază nici forma, nici direcţia. Dacă am face o anologie cu ceea ce se întîmplă în desen, globul „primordial" reprezintă orice obiect compact — un om, un animal, o casă. Nu pot spune dacă această fază

există în activitatea copiilor şi nici nu am găsit exemple în istoria artei. Exemplele cele mai apropiate par a fi acele mici figurine paleolitice din piatră ce reprezintă femei grase, cea mai cunoscută dintre acestea fiind „Venus din Willendorf". Aceste figurine, cu capete, pîntece, sîni şi coapse rotunde, par într-adevăr să fi fost concepute ca îmbinări de sfere menite să redea forma omenească. Ne putem întreba dacă obezitatea lor se explică doar prin subiect — simboluri ale maternităţii şi fertilităţii, ori preferinţa omului preistoric pentru femei grase — sau constituie şi o manifestare a unei concepţii formale timpurii în faza sferică.

Bare şi plăci

Modul cel mai simplu de reprezentare a unei direcţii în sculptură, corespunzînd liniei drepte din desen, ni-l furnizează bara. O bară este, desigur, totdeauna un obiect tridimensional din punct de vedere fizic; dar aşa cum lăţimea unei trăsături de penel nu „contează" în stadiile iniţiale ale desenului şi picturii, tot astfel bara în sculptură este produsul unei concepţii unidimensionale, reprezentînd mai ales direcţie şi lungime. Exemple potrivite putem găsi printre figurile de teracotă create în Cipru şi la Micene în mileniul al II-lea înaintea erei noastre (figura 144). Trupurile oamenilor şi animalelor — picioare, braţe, boturi,

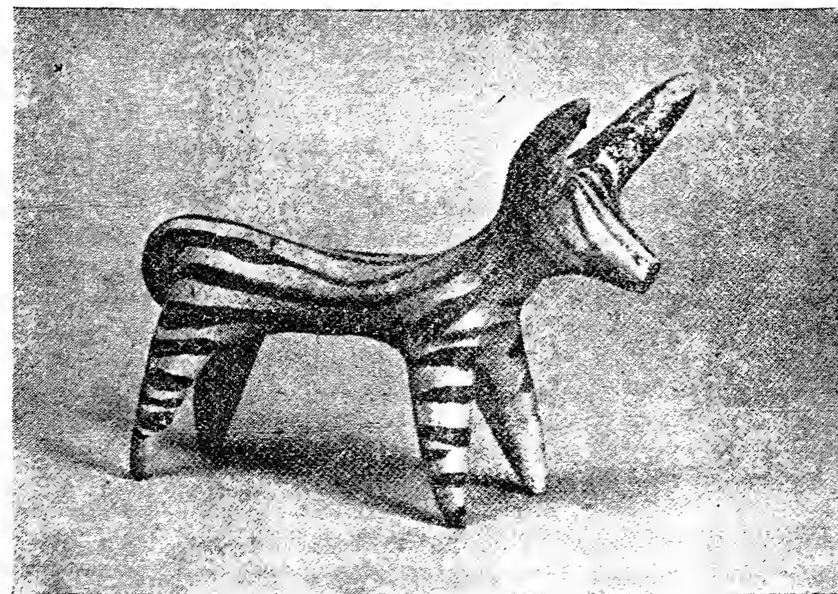


Figura 144
Figurină miceniană din teracotă reprezentînd un bou, 1400—1100 î.e.n., Metropolitan Museum of Art, New York.

cozi şi coarne — sînt făcute dintr-un fel de bare aproximativ egale în diametru. Elemente-bară apar de asemenea în micile bronzuri ale perioadei geometrice din Grecia, cam prin secolul al VIII-lea înaintea erei noastre. Copiii îşi alcătuiesc figurile de lut şi plastilină din bare semănînd cu nişte cîrnăciori. Acest stadiu se manifestă probabil universal la începuturile modelajului. El a generat de asemenea construcţii foarte rafinate ale sculpturii moderne, în care tija de metal se combină în aranjamente spaţiale complexe.

Pentru a continua descrierea diferenţierii într-un mediu tridimensional avem nevoie de doi termeni. Dimensiunile saptiale ale unui obiect se referă la forma sa proprie *(dimensiuni obiectuale)* şi la configuraţia pe care el o creează în spaţiu *(dimensiuni spaţiale)* Astfel, un colac de sîrmă este asemănător barei, unidimensional, ca obiect, dar bidimensional ca configuraţie în spaţiu.

Cea mai simplă combinaţie de bare generează configuraţii de două dimensiuni spaţiale, adică organizări într-un singur plan, limitate iniţial la relaţia ortogonală (figura 145 *a*) Ulterior se adaugă a treia dimensiune la configuraţiile ce ocupă mai mult de cît un singur plan (*b*). Şi aici, prima relaţie este unghiul drept. Un plus de diferenţiere în orientare duce la legături oblice între unităţi în două sau trei dimensiuni (*d*) sau la îndoiri şi răsuciri (*e*). Lungimea unităţilor este probabil nediferenţiată la început, aşa cum am constatat şi în cazul desenului (vezi figura 136). Distincţiile de lungime apar treptat. În exemplele de mai sus dimensiunea obiectuală a rămas constantă, modificîndu-se numai dimensiunile spaţiale. În figura 145 *e* forma obiectului însuşi s-a schimbat în modul cel mai simplu posibil prin introducerea unei diferenţe de circumferinţă: trunchiul este mai gros decît picioarele. Figura 145 *f* introduce plăcile, forme bidimensionale, iar în formele cubice din *g* a treia dimensiune obiectuală devine o componentă activă a concepţiei vizuale, nerămînînd doar o simplă prezenţă fizică. În sfîrşit, în *h* apare diferenţierea de formă în cadrul unităţii bi- sau tridimensionale. Se înţelege că variaţiile de mărime şi orientare în spaţiu notate pentru obiectele nediferenţiate din *a—e* se pot aplica şi celorlalte obiecte mai complexe, ajungîndu-se astfel la compoziţii foarte complicate.

Dimensiunile obiectuale pun unele probleme grele, specifice sculpturii. Un glob ne apare la fel privit din toate părţile, datorită formei sale simetrice în raport cu un punct central. O bară, un cilindru sau un con este simetric în raport cu o axă centrală şi nu-şi schimbă aspectul atunci cînd se roteşte în jurul axei. Dar aceste forme simple încetează curînd de a satisface nevoile sculptorului. Figura umană, mai ales, reclamă reprezentarea unor configuraţii ce sînt simetrice în două dimensiuni, fiind aşadar cel mai simplu de redat pe o suprafaţă plană. Să luăm, de exemplu, faţa. Dacă redăm capul printr-o sferă, trăsăturile feţii pot fi incizate pe suprafaţa acesteia. Soluţia poate părea totuşi nesatisfăcătoare. În primul rînd se singularizează un aspect pe suprafaţa sferiei, a cărei formă face această distincţie cu totul arbitrară; şi apoi simetria bidimensională a feţei este redată pe o suprafaţă curbă, şi nu pe una mai simplă, plană. Acelaşi

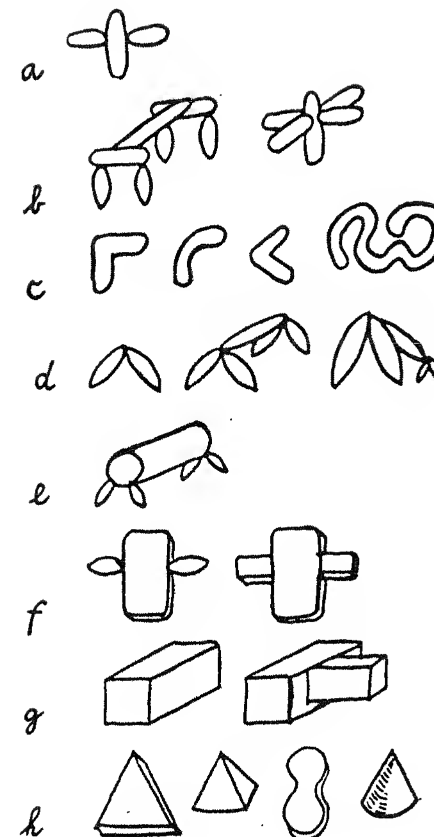


Figura 145

lucru se poate spune şi despre corpul omenesc în ansamblu. Ce este de făcut? În privinţa feţei soluţia cea mai simplă este să renunţăm la ea. Exemple pot fi găsite printre figurinele paleolitice de tip „Venus". De pildă, femeia din Willendorf are capul înconjurat simetric cu coade de păr, dar n-are de loc faţă. Şi aici putem specula că s-a procedat astfel, în parte sau integral, din dorinţa de a nu încălca logica simplităţii vizuale.

Există şi alte soluţii. Putem tăia un segment din sferă, plasînd apoi faţa pe planul rezultat. Feţe plane, de acest fel, asemănătoare unor măşti, se întîlnesc frecvent în stilurile sculpturale timpurii, la figurinele africane şi la teracota *haniwa* din Japonia, ca şi la primele încercări de portrete sculptate ale studenţilor în artă din Occident. Picasso a redat uneori capul printr-o combinaţie de



Figura 146
Figurină indiană, Boston Museum of Fine Arts.

două piese: un volum sferic ataşat unei plăci verticale pe care se află faţa. Problema poate fi rezolvată mai radical reducînd tot capul sau toată figura la o formă plată. Figura 146 ne arată o figurină indiană în care simetria frontală a corpului apare în forma cea mai simplă, bidimensională. Tipul cel mai primitiv de mici idoli din piatră găsiţi la Troia şi în insulele Ciclade sînt făcuţi din plăci dreptunghiulare de marmură, cărora li s-a dat forma unei viori. Chiar şi acolo unde feţele frontală şi dorsală prezintă un oarecare relief, nu există încă o faţă laterală care să poată participa activ la formarea conceptului tridimensional. În cadrul aceleiaşi culturi găsim combinaţii de forme bi- şi unidimensionale; bunăoară, trunchiul unui corp este o placă frontală, pe cînd capul şi picioarele au rotunjimea nediferenţiată, de vază, caracteristică unui stadiu anterior.

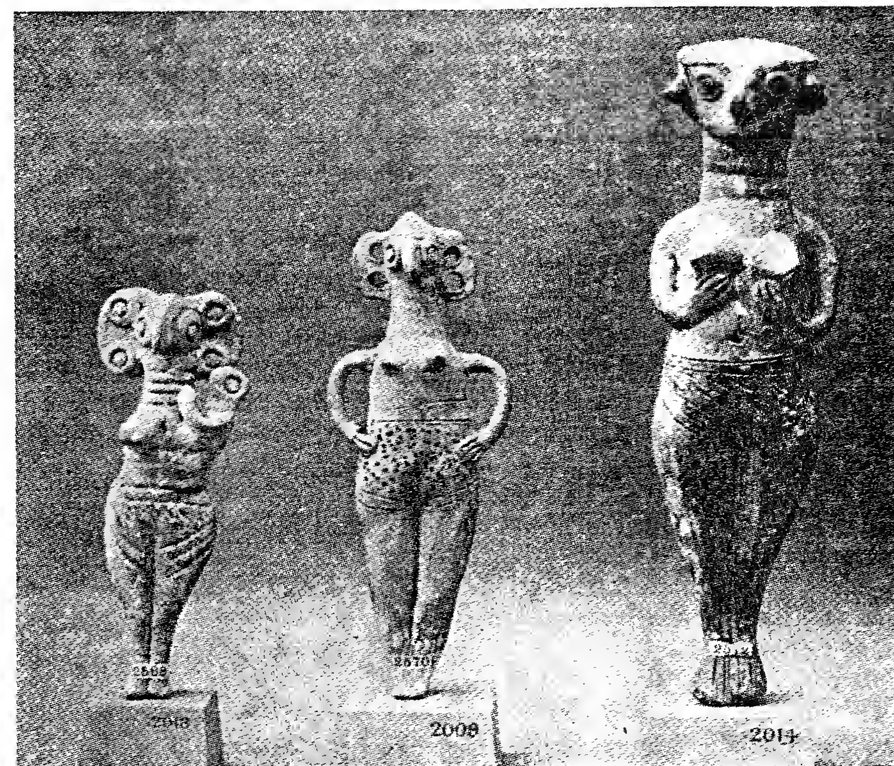


Figura 147
Statuete din Cipru, Metropolitan Museum of Art, New York.

Unele părţi ale corpului nu se integrează în planul frontal: nasul, sînii, labele picioarelor. Putem găsi o soluţie radicală a acestor probleme privind capul băiatului ţinut în braţe de statueta cea mai mică din figura 147. Capul are forma unei securi — numai nasul, ca să zicem aşa, ochii fiind scobiţi lateral. În stadiul legăturilor dreptunghiulare, nasurile şi sînii se situează perpendicular pe planul frontal. Figura 148 *a* reprezintă secţiunea unui cap turtit, al cărui nas iese în afară, într-un unghi drept. Atunci cînd, printr-o diferenţiere ulterioară, se ajunge la forme mai organice (*b*), avem, foarte logic, curioasele capete de pasăre ale statuetelor din figura 147. Soluţia apare de asemenea, în mod independent probabil, şi la primele opere sculpturale ale altor culturi.

Simetria frontală strictă a sculpturii primitive este abandonată treptat. Chiar şi în arta egipteană şi în primele faze ale artei greceşti, simetria este încă evidentă într-o asemenea măsură încît Julius Lange o consideră legea fundamentală a compoziţiei sculpturale în aceste stiluri arhaice.

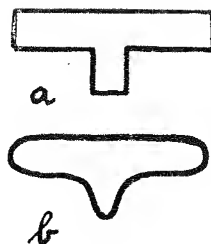


Figura 148

Ca şi în cazul desenului, diferenţierea figurii nu se produce numai prin adăugarea de noi unităţi elementului de bază, ci şi prin subdiviziune internă. În figurile 146 şi 147 îmbrăcămintea este reprezentată prin linii incizate. Aceste sculturi primitive ne arată totuşi cum subdivizarea evoluează de la simpla incizie la un procedeu mai sculptural, tridimensional. Liniile incizate, rămăşiţe ale tehnicii desenului, sînt înlocuite cu muluri. Pe suprafaţă se aplică fîşii circulare reprezentînd ochii. În statuile de tineri din perioada grecească arhaică (secolul al VI-lea înaintea erei noastre) asemenea fîşii sînt folosite pentru a marca linia despărţitoare dintre abdomen şi coapsă. Pieptul bombat se distinge de stomac mai curînd prin diferenţieri unghiulare decît prin simple linii de demarcaţie. Aceste muluri devin treptat mai fine şi fuzionează cu suprafeţele pe care se aplică, iar liniile incizate devin cavităţi ce reprezintă gura sau scobitura ochiului. Din îmbinarea unor unităţi separate se creează treptat un relief continuu. Figura 149 ilustrează procesul prin două secţiuni schematice.

Cubul şi rotundul

Figura plată, pentru care ne-au servit ca exemple idolii de marmură din Ciclade, reprezintă corpul omenesc în două dimensiuni obiectuale. Diferenţieri ulterioare adaugă o a treia dimensiune obiectuală. Cea mai simplă realizare a acestei forme o constituie cubul tridimensional, în care cele trei direcţii spaţiale se întîlnesc în unghi drept. Pe lîngă planurile dorsal şi frontal, avem acum şi două feţe laterale. Construcţia vizuală a figurii din patru aspecte principale dispuse în unghi drept unul faţă de celălalt a fost formulată prima oară de Emanuel Löwy ca lege a sculpturii arhaice greceşti. Ea se poate aplica totuşi, mai general, oricăror opere sculpturale în această fază specifică de dezvoltare timpurie. Rotunjimea neîntreruptă a corpului uman sau animal este divizată în imagini parţiale independente de pildă, imagine frontală, profiluri, imagine din spate, care constituie cele mai simple aspecte perceptuale. Devine astfel posibil ca sculptorul să se concentreze la un moment dat asupra unei compoziţii parţiale relativ închise, pe care o poate examina fără să-şi schimbe punctul de observaţie. El poate lucra mai întîi asupra aspectului frontal, apoi asupra celui lateral şi aşa mai departe. Combinarea aspectelor rămîne o fază secundară a procesului.



Figura 149

Independenţa celor patru aspecte este izbitor ilustrată de taurii înaripaţi şi leii ce străjuiau la porţile palatelor asiriene (figura 150). Privit din faţă, un asemenea animal prezintă două picioare anterioare simetrice şi nemişcate. Aspectul lateral însă redă patru picioare în mers. Aceasta înseamnă că sub un unghi vizual oblic numărăm cinci picioare. Dar o asemenea adunare a unor elemente disparate dăunează conceptului urmărit. Pentru asirieni important era caracterul complet al fiecărui aspect.



Figura 150

Orice începător în arta sculpturii constată că simplitatea conceptului cubic se impune de la sine în munca sa. Atunci cînd el încearcă să renunţe la ea în favoarea tipului de rotunjime realizat în perioada Renaşterii, se vede nevoit să-l învingă pe „egipteanul" din sine. Mai mult, începătorul va fi mereu tentat să finiseze un aspect al lucrării, aşa cum îi apare dintr-un anumit punct de observaţie, descoperind apoi că atunci cînd întoarce figura, orizontul aspectului precedent nu mai este valabil ca limită. În consecinţă, va avea de-a face cu linii

de ruptură neaşteptate, cu muchii şi cu planuri incomplete care se extind spre exterior, în loc să urmeze curbura figurii. Capacitatea de a imagina volumul total ca un întreg continuu marchează un stadiu evoluat în stăpînirea spaţiului tridimensional. Ar fi greşit să presupunem că acest stadiu a fost deja atins în modelarea globului primordial. Mai degrabă a fost necesară dezvoltarea treptată de la bara unidimensională şi diferenţierea gradată prin corpuri plate şi cubice ca să se ajungă la rotunjimea autentică a figurilor unui Michelangelo sau Bernini.

În sculptura barocă se renunţa la subdivizarea în aspecte clar definite şi uneori este imposibil să găsim aspectul principal. Fiecare aspect e o parte inseparabilă a unei forme în continuă schimbare. Accentul pus pe racursiul oblic nu lasă privirea să se oprească. Din orice punct de observaţie avem planuri care duc dincolo de aspectul dat şi reclamă o permanentă schimbare a poziţiei. Configuraţia structurală de bază este aici şurubul, aplicarea lui cea mai simplă putînd fi întîlnită în reliefurile picturale în spirală de pe coloanele lui Traian sau Marc Aureliu. Un exemplu caracteristic ni-l oferă *Cristul* lui Michelangelo din biserica Santa Maria Sopra Minerva de la Roma. Fiecare segment al figurii este oblic faţă de cel următor, astfel că sub orice aspect dat frontalitatea unuia dintre segmente este contracarată de oblicitatea altuia. De aici rezultă răsucirea în formă de şurub a întregului corp. După cum ne relatează Lomazzo, Michelangelo îşi sfătuia elevii să dea figurilor „formă de şarpe".

Inutil s-o mai spunem, stilul unor asemenea sculpturi nu este superior, sub raportul calităţii artistice, cuburilor mai simple din Egipt sau din Africa neagră. El este de fapt doar mai complex; şi deşi bogăţia acestei curgeri simfonice infinite poate încînta ochiul educat, artistul care tinde spre ea riscă să piardă controlul şi să ajungă la imagini multiforme, de neînţeles pentru privire, sau la imitaţii amorfe ale naturii. Pericolul scade atunci cînd artistul ajunge treptat la forme complexe printr-o succesiune organică de stadii, netrecînd niciodată dincolo de ceea ce ochiul său a învăţat să organizeze şi obişnuindu-se să nu accepte nimic din ceea ce nu poate stăpîni. Primejdia cea mai mare se naşte însă atunci cînd un stil foarte diferenţiat, fie el realist sau cubist, se impune prematur studentului nepregătit. Nu există „scurtături" pe calea spre manifestările rafinate ale unui stadiu cultural evoluat.

Dintre alte stadii tîrzii de complexitate voi menţiona numai unul. În întreaga istorie a sculpturii există o distincţie clară între blocul solid şi spaţiul gol dimprejur. Figura este mărginită de planuri drepte sau convexe, iar golurile ce separă braţele de corp sau picioarele între ele nu afectează caracterul compact al volumului principal. În capitolul următor voi avea prilejul să arăt cum prin introducerea formelor concave spaţiul este atras în domeniul figurii, depăşindu-se astfel diferenţa elementară dintre figură şi spaţiul gol. Blocul începe să se dezintegreze pînă acolo încît, în secolul nostru, găsim sculpturi ce înconjoară spaţiul gol, fiind la rîndul lor înconjurate de el.

5 SPAŢIUL

Geometria ne spune că trei dimensiuni sînt de ajuns pentru a defini forma unui corp, ca şi amplasarea relativă a unor obiecte în orice moment dat. Dacă ţinem cont de asemenea de schimbările de formă şi de amplasare, celor trei dimensiuni din spaţiu li se adaugă dimensiunea timp. Psihologic putem spune că, deşi ne mişcăm liber în spaţiu şi timp de la începutul vîrstei conştiente, stăpînirea activă de către artist a acestor dimensiuni se dezvoltă treptat, conform legii diferenţierii.

În stadiul primei dimensiuni, concepţia spaţială se limitează la o dîră liniară. Nu există o precizare a formei. Entităţi lipsite de substanţă materială şi definite doar prin amplasarea lor relativă pot fi concepute sub raportul distanţelor, vitezelor relative şi deosebirii dintre cele două sensuri de mişcare, apropierea şi îndepărtarea. O minte mărginită la această concepţie elementară a spaţiului ar fi, desigur, foarte primitivă. Ea n-ar sesiza nimic mai mult decît ceea ce percepem ca desfăşurîndu-se în spatele unei fante înguste.

O concepţie bidimensională aduce două adaosuri importante. Mai întîi, ea oferă întindere în spaţiu şi, implicit, variaţii de mărime şi formă: lucruri mari şi lucruri mici, lucruri rotunde şi lucruri unghiulare, lucruri foarte neregulate. În al doilea rînd, ea adaugă simplei distanţe diferenţele de direcţie şi orientare. Formele se pot distinge după numeroasele direcţii posibile spre care se îndreaptă, iar aşezarea lor relativă poate fi infinit de variată. Putem concepe acum mişcarea pe întreagă această gamă de direcţii, în felul curbelor ce le execută un patinator cu fantezie.

În sfîrşit, spaţiul tridimensional oferă libertate deplină: forme extiuzîndu-se în orice direcţie, aranjamente fără număr ale obiectelor şi mobilitatea totală a unei rîndunici. Dincolo de aceste trei dimensiuni ale spaţiului imaginile vizuale nu pot trece; orice extindere se poate realiza doar prin construcţii mintale.

Dacă pentru scopul nostru specific aplicăm aceste date reprezentării vizuale constatăm, în primul rînd, că o experienţă pur unidimensională nu pare de conceput pentru mintea omenească normală. Chiar şi un simplu punct luminos ce se mişcă încoace şi încolo prin întuneric, sau un punct animat deplasîndu-se pe un ecran gol, este perceput ca acţionînd în spaţiu şi în raport cu acest

spaţiu. Tot astfel, o linie trasă pe hîrtie nu poate fi văzută doar ca atare. Mai întîi, ea este totdeauna în relaţie cu întinderea bidimensională dimprejur. În funcţie de aria ca şi de forma acestui mediu gol, aspectul liniei se schimbă. În plus, se pare că nu există posibilitatea de a vedea această linie într-un plan strict plat. De fapt, o vedem ca situată în faţa (sau înăuntrul) unui fond neîntrerupt. Figura 151 arată o grupare de puncte şi linii active în faţa unui spaţiu gol.

Aşadar prima noastră descoperire, o descoperire surprinzătoare, este că nu există imagini bidimensionale strict plane. Ne amintim aici de strădania pictorului Piet Mondrian, care în ultimii săi ani de viaţă abandonase orice referire la subiecte fizice, chiar şi la formă, cu excepţia unor benzi drepte nediferenţiate. Era însă o rămăşiţă a lumii vizuale la care nu putea renunţa: distincţia dintre obiecte şi spaţiul gol dimprejur. Oricît ar fi încercat, această trăsătură fundamentală a realităţii fizice rămînea.

Linie şi contur

Linia se prezintă în trei moduri fundamental diferite: *linie-obiect*, *linie de haşură* şi *linie de contur*. În pictura de Klee din figura 151 liniile se percep



Figura 151
PAUL KLEE, Scriere, *1940*.

ca *obiecte* unidimensionale, ca şi cum ar fi lucrate în fier sau făcute din vreun alt material solid. Cînd se intersectează, ele fie rămîn obiecte independente, asemănătoare vreascurilor îngrămădite pentru foc, sau fuzionează în obiecte mai complexe, ale căror ramificaţii ne amintesc de membrele animalelor sau de crengile copacilor.

Combinarea vizuală a liniilor este guvernată de legea simplităţii. Dacă prin combinare se naşte o figură mai simplă decît suma liniilor separate, ea este văzută ca întreg. Un caz extrem de asemenea simplitate se obţine prin ceea ce numim haşură: un grup de linii paralele foarte apropiate creează o imagine generală atît de simplă încît prin combinare alcătuiesc o suprafaţă coerentă. Liniile nu mai sînt obiecte individuale, ci devin *linii de haşură*. Acest mod de a genera suprafeţe într-un mediu liniar se utilizează în desen şi în gravură. Detaliul dintr-o gravură de Dürer prezentat în figura 118 ne arată cum se poate folosi curbura liniilor de haşură paralele pentru a reda arcuirea unei suprafeţe în adîncime. Mai multe familii de paralele se pot intersecta, redînd astfel arcuiri pe mai multe direcţii, de pildă în formă de şa.

Liniile de haşură pot fi de asemenea întrebuinţate în sculptură. Naum Gabo şi Antoine Pevsner au creat sculpturi transparente folosind suprafeţe compuse din fire paralele; Picasso şi Henry Moore au făcut şi ei uneori acest lucru. În secolul al XVIII-lea William Hogarth recomanda, în *Analiza frumuseţii* (Analysis of Beauty), interpretarea volumelor prin sisteme de linii: „Formele scobite compuse din asemenea linii sînt deosebit de frumoase şi plăcute ochiului, adesea mai mult decît cele ale unor corpuri solide". Moholy-Nagy a menţionat în acest sens scheletele anumitor construcţii tehnice, cum sînt dirijabilele şi turnurile de radio. Structura naturală a lemnului ajută ochiul să interpreteze formele sculpturale. În ambianţa fizică, şirurile de copaci sau de stîlpi telegrafici, gardurile, jaluzelele şi umbrele lor, ca şi diversele grilaje arhitecturale, îmbină unităţi liniare în imagini asemănătoare.

Trecem acum la al treilea fel de linie, *linia de contur*. Dacă desenăm o buclă închisă, bunăoară un cerc, rezultatul poate fi perceput în diverse moduri, dar mai ales în unul din următoarele două. Forma ne poate părea o bucată de sîrmă plasată pe un fond — vedem aşadar o linie-obiect. Aşa cum ne arată exemplul din Klee, asemenea bucle goale sînt percepute destul de uşor atunci cînd apar în tovărăşia altor linii-obiect. Dar chiar şi în aceste condiţii favorabile, imaginea tinde să fie supărătoare şi greu de menţinut, deoarece bucla goală ne obligă să vedem suprafaţa hîrtiei ca un fundal continuu sau, exprimîndu-ne altfel, să vedem spaţiile din ambele părţi ale liniei raportîndu-se simetric la ea. Acest lucru este uşor cît timp avem de-a face cu o linie dreaptă, dar simetria nu e tolerată de forma buclei, care creează o diferenţă netă între spaţiul mic şi închis din interior (figura 152 *a*) şi spaţiul mare, nelimitat, împrejmuitor, din afară. Percepţia vizuală totală cîştigă în simplitate dacă această deosebire de formă este susţinută logic printr-o deosebire de calitate spaţială. Acest lucru se întîmplă atunci cînd forma „împrejmuită" e percepută ca obiect material,

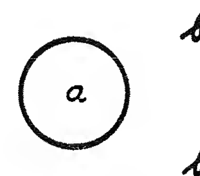


Figura 152

iar ambianţa ca un fond gol. În cadrul acestui proces se schimbă funcţia liniei: dintr-un obiect unidimensional independent ea se transformă în *contur* al unui obiect bidimensional, devenind parte a unui întreg.

Suprafaţa împrejmuită de buclă dă impresia unei densităţi mai mari decît cea din exterior, ne apare mai consistentă, pe cînd fondul este mai nedeterminat, mai puţin fixat într-un anumit plan stabil. Această impresie ar putea părea un simplu vestigiu al experienţei noastre în domeniul obiectelor fizice care sînt văzute pe fundalul gol al mediului înconjurător. Studii experimentale sugerează totuşi că ea se naşte probabil din factori fiziologici ce stau la baza procesului conceptual însuşi, cu totul independent de cunoştinţele noastre anterioare. Unele dintre aceste studii au arătat că în comparaţie cu fondul exterior suprafaţa dinăuntul conturului opune o rezistenţă mai mare imaginii unui obiect vizual proiectat asupra ei cu o intensitate crescîndă, fiind nevoie de mai multă lumină pentru ca obiectul să devină vizibil în interiorul conturului. Alte experimente au demonstrat că obiectele vizuale îşi reduc mărimea atunci cînd imaginea lor cade pe o zonă din retină pe care mai înainte se proiectase un contur. Aşadar densitatea percepută sau coeziunea suprafeţei închise nu par a se datora pur şi simplu experienţei noastre trecute.

Dacă bucla are funcţia de contur, ea este văzută ca limită a unui obiect circular sau sferic. Iar dacă dorim să creăm o legătură între desene şi situaţii din lumea fizică, putem spune că linia de contur (pentru a folosi formularea lui John M. Kennedy) reprezintă discontinuităţi spaţiale, de adîncime sau de direcţie a înclinării, de textură, strălucire sau culoare. Chiar şi numai luat în sine, desenul de contur generează, aşa cum am văzut, asemenea discontinuităţi — un salt în spaţiu de la planul prim la fundal, o diferenţă în densitatea suprafeţelor — la care pictorul poate adăuga deosebirile de culoare, strălucire ori textură, întărind astfel acţiunea liniei.

O linie ce cuprinde o suprafaţă creează un obiect vizual — de exemplu, o linie circulară creează un disc plat. Tindem să acceptăm acest fenomen perceptual ca fiind de la sine înţeles, pînă în clipa cînd ne întrebăm de ce conturul dă naştere unei suprafeţe plane (vezi secţiunea respectivă în figura 153 *a*) în loc de a genera o alta dintre nenumăratele suprafeţe cărora desenul le-ar putea servi drept proiecţie, să zicem *b* sau *c*. Rectiliniaritatea unei piei de tobă este doar una din numeroasele forme pe care le-am putea obţine dacă, în locul pielii întinse, am aşeza pe tobă o faţă de masă. Şi aici acţionează legea simplităţii. Cum suprafaţa apare doar în mod indirect, organizarea perceptuală profită de libertatea faţă de stimul şi produce cea mai simplă suprafaţă disponibilă, planul drept fiind cea mai simplă suprafaţă ce poate umple cercul. Suprafaţa internă se schimbă în raport cu schimbările survenite în contur, luînd totdeauna cea mai simplă formă posibilă. Ne amintim aici de experimentele din fizică menite să rezolve problema lui Plateau: Cum se poate găsi suprafaţa cea mai mică limitată în spaţiu de un contur închis dat? Dacă introducem contururi de sîrmă într-o soluţie de săpun, pelicula ce rezultă va reprezenta suprafaţa minimă posibilă — ceea ce, totuşi, nu înseamnă totdeauna şi suprafaţa cea mai simplă din punct de vedere perceptual.

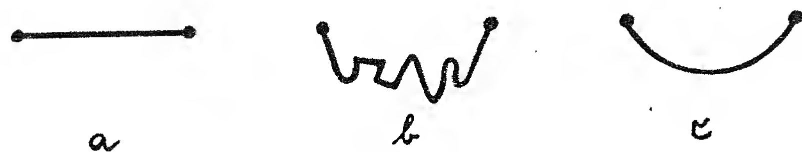


Figura 153

Influenţa conturului asupra acestei suprafeţe interioare generate variază cu distanţa. Cu cît e mai mare suprafaţa închisă, cu atît slăbeşte influenţa liniei de contur, efectul descrescînd spre centru în raport cu distanţa tot mai mare de la margine. Contează de asemenea mărimea suprafeţei în comparaţie cu alte forme din jur. Dacă privim desenele liniare ale lui Rembrandt şi le comparăm cu cele ale lui Matisse ori Picasso, observăm că Rembrandt obţine consistenţa prin conturarea unor unităţi relativ mici. Mai mult, el consolidează suprafeţele închise prin detalii interioare, cum sînt cutele veşmintelor. În desenele moderne, pe de altă parte, unităţile sînt adesea atît de mari încît conturul îşi pierde aproape complet capacitatea sa de a modela spaţiul. Caracterul de linie marginală al contururilor lui Matisse este slab; ele au în bună măsură calitatea unor linii-obiect autonome. Corpurile par necompacte şi tind să dezvăluie că nu sînt decît porţiuni de suprafaţă goală. Desenul constituie o reţea transparentă de linii trasate pe un fond. Efectul tridimensional se reduce la minimum. Desigur, toate acestea sînt făcute intenţionat. Pe cînd artiştii mai vechi doreau să sublinieze soliditatea volumică şi adîncimea clar perceptibilă, modernii vor să dematerializeze obiectele şi să reducă importanţa spaţiului. Desenele moderne sînt creaţii de „categorie uşoară", plăsmuiri evidente ale fanteziei umane şi nu iluzii ale realităţii fizice. Ele sînt menite să sublinieze suprafaţa din care se nasc.

Într-o oarecare măsură acest lucru este valabil nu numai pentru desenele de contur, ci şi pentru suprafeţele pictate. Şi acestea sînt în bună parte determinate de forma marginilor lor. O pată de culoare amplă şi nemodulată tinde să ne apară goală şi inconsistentă. În picturile mai vechi acest efect este folosit în reprezentarea spaţiului gol, ca în cazul fondului de aur al mozaicurilor bizantine, al fondului albastru din portretele lui Holbein sau al cerului din peisaje; în pictura modernă el se aplică adesea şi obiectelor solide.

Rivalitatea contururilor

N-am discutat încă o anumită problemă structurală creată de unilateralitatea contururilor. Dacă conturul este monopolizat de una din suprafeţele ce-l

mărginesc, în exemplul nostru de discul circular, ce se întîmplă cu cealaltă? Fondul înconjurător rămîne într-o situaţie precară: el atinge marginea, care îl împiedică să treacă mai departe, dar n-are o demarcaţie proprie, căci limita aparţine formei interne. Situaţia este vizual paradoxală. O soluţie nu e sugerată de ceea ce observăm chiar şi în cazul unei singure linii-obiect: fondul nu ne apare divizat de această linie, ci continuă fără întrerupere dedesubtul ei. Constatăm aceasta în figura 154 *a*, unde punctul reprezintă o secţiune a liniei. Tot astfel, fondul continuă şi sub suprafaţa conturată (figura 154 *b*). În acest mod problema structurală capătă o soluţie stabilă.

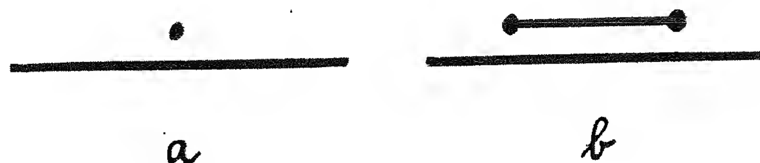


Figura 154

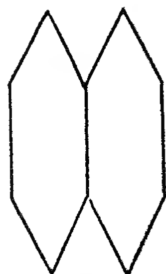


Figura 155

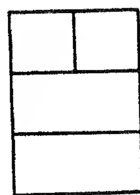




Figura 156

Se naşte însă o altă întrebare. Ce se întîmplă cînd două suprafeţe concurente de tip similar revendică ambele conturul? Figura 155 ne prezintă ceea ce denumim rivalitatea contururilor. Perceptuă în asnamblu, figura pare destul de stabilă. Dar dacă ne concentrăm asupra verticalei centrale comune, observăm o luptă pentru supremaţie. Limitele comune sînt incomode, iar cele două hexagoane manifestă tendinţa de a se despărţi, fiecare din ele avînd propria sa formă simplă şi independentă.

În anumite condiţii, despărţirea poate fi într-adevăr văzută. Cînd controlul stimulului asupra forţelor organizatoare din creier slăbeşte — bunăoară, atunci cînd figuri slab luminate sînt expuse doar o fracţiune de secundă — se constată uneori că imagini ca cea din figura 156 *a* sînt redate de observator sub

aspectul prezentat în *b*, dovedind tendinţa de a da fiecărei unităţi conturul său propriu. Cînd Piaget a cerut unor copii de vîrstă mică să copieze desene geometrice în care cercuri sau triunghiuri se găseau în contact, aceştia au eliminat adeasea contactul în reproducerile lor. În cadrul unui test de capacitate elaborat de Rupp, subiecţiilor li s-a cerut să deseneze un fagure (figura 157 *a*). Mulţi

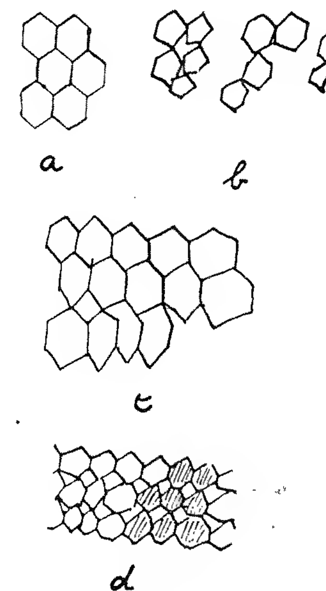


Figura 157

dintre ei însă au desenat hexagoane separate, cu spaţii între ele (*b*), subliniind chiar uneori interstiţiile prin haşurarea figurilor (*d*). Alţii au recurs la suprapunere, modificînd astfel forma unei figuri pentru a o detaşa de cea de alături (*c*).

Ambiguitatea conturului comun este agravată de faptul că, deşi fizic nemodificabilă, forma lui pare adesea diferită, în funcţie de acea dintre suprafeţele adiacente căreia i se atribuie. Faptul a fost demonstrat izbitor de Edgar Rubin, autorul primei şi celei mai importante lucrări despre fenomenul figură-fond. El oferă exemple în care situaţia figură-fond este ambiguă, şi implicit, reversibilă. Toţi cunoaştem cazul pocalului ale cărui contururi pot fi văzute şi ca două feţe în profil îndreptate una către cealaltă. Atunci cînd vedem pocalul, contururile par atît de diferite de cele ale feţelor încît identitatea poate fi doar înţeleasă

mintal, nu şi recunoscută vizual. Iar cele două versiuni nu pot fi percepute simultan.

Conturul comun este ambiguu din punct de vedere perceptual deoarece dinamica, care determină identitatea vizuală a formelor, este răsturnată. Recunoaşterea se bazează întotdeauna pe dinamică, nu pe forme moarte în sine, care sînt perceptual inexistente. De pildă, linia circulară din figura 152 este convexă în raport cu suprafaţa închisă şi concavă faţă de exterior. Convexitatea şi convavitatea nu sînt numai incompatibile, dar şi opuse dinamic, prima extinzîndu-se activ, cealaltă retrăgîndu-se pasiv. Să privim figura 158 *a*. Caracterizată prin mai multe proeminenţe, ca ne aminteşte poate vag de figurile preistorice de tip „Venus". În figura 158 *b*, reprezentînd un detaliu din pictura lui Picasso, *Viaţa*

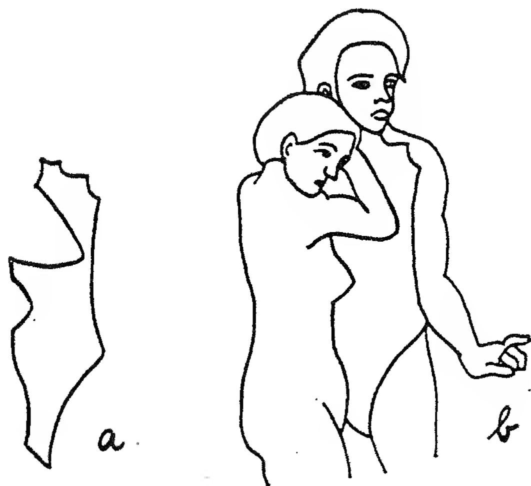


Figura 158

(La Vie), aceeaşi configuraţie — acum parte dintr-un întreg mai amplu — şi-a pierdut în mare măsură identitatea. Unitatea conturului este sfîşiată, partea stîngă aparţinînd acum femeii, iar cea dreaptă bărbatului. Mai mult, partea stîngă a devenit un element suprapus: ea nu mai mărgineşte o suprafaţă, aceasta continuînd dedesubt. Cel mai important lucru însă este acela că dinamica formelor a fost răsturnată. De pildă, intervalul concav dintre cele două protuberanţe foarte active din *a* devine în *b* umărul viguros împins înainte al femeii.

Poate că exemplul din figura 159, extras dintr-o pictură de Braque, este şi mai edificator. Forma liniei de profil se schimbă complet, în funcţie de faţa căreia o atribuim. Ceea ce era gol devine plin, şi ceea ce era activ devine pasiv.



Figura 159

Unii pictori suprarealişti — Dali, Tchelitcheff şi în special Maurice Escher, — au folosit fenomenul pentru a se juca de-a v-aţi ascunselea cu privitorii, creînd imagini ambigue ce pot fi văzute în moduri diferite, incompatibile între ele. Această tehnică, introdusă istoric de cîţiva artişti din şcoala manieristă, este menită să-l şocheze pe spectator, făcîndu-l să renunţe la încrederea sa confortabilă în realitate. Pictate în maniera *trompe-l'oeil*, obiectele dau iluzia de a fi material prezente, schimbîndu-se apoi pe neobservate în ceva total diferit, dar la fel de convingător.

Putem folosi desenul *Madame Réjane* de Aubry Beardsley (figura 160) ca exerciţiu în studierea factorilor figură-fond. Beardsley mînuieşte aceşti factori astfel încît ei tind să facă relaţii spaţiale ambigue pe aproape întreaga suprafaţă a desenului.

Figura şi fondul

Aşa cum am mai spus, nu există imagini bidimensionale realmente plane. Există totuşi multe exemple în care bidimensionalitatea predomină, în sensul că imaginea constă din două sau mai multe planuri sau spaţii fără adîncime, paralele cu planul frontal şi situate la distanţe diferite de observator.

Bidimensionalitatea ca sistem de planuri frontale este reprezentată în forma ei cea mai elementară prin relaţia dintre figură şi fond. Nu se iau în considerare decît două planuri. Unul dintre ele trebuie să ocupe mai mult spaţiu decît celălalt, de fapt trebuie să fie nelimitat, iar partea direct vizibilă a ce-



Figura 160

luilalt trebuie să fie mai mică şi mărginită de un contur. Unul dintre planuri se află în faţa celuilalt. Primul este figura, al doilea e fondul.

Numeroasele cercetări întreprinse asupra fenomenului figură-fond s-au ocupat mai ales de condiţiile ce ne permit să stabilim care din cele două formei se află în faţă. Situaţia este adesea mai ambiguă decît am putea bănui. În vechile cosmologii, stelele erau uneori văzute ca mici găuri în perdeaua cerului nocturn, prin care veneau licăriri dintr-o lume cerească mai strălucitoare. Astfel, ne spune Kant, învăţatul francez Maupertuis interpreta nebuloasele ca deschideri în firmament, prin care se vede empireul. Am menţionat deja pocalul ce poate fi perceput ca un spaţiu gol între două profile; o ambiguitate similară a apărut recent, cînd s-a constatat că frunza roşie de arţar de pe noul drapel canadian poate fi percepută ca fondul gol dintre două profile albe mînioase, liberal şi conservator, care se răstesc unul la celălalt. Asemenea imagini ambigue tind spre o stare de „multistabilitate" — ca să folosim termenul lui Fred Attneave — în care diferiţi factori figură-plan, se echilibrează în sensuri contrare.

Examinînd unii dintre aceşti factori, trebuie să reţinem că, pînă şi în cel mai simplu exemplu, vom găsi cel puţin cîţiva şi că perceptul se naşte din contribuţiile combinate ale tuturor. Edgar Rubin a identificat o serie de asemenea factori. El a stabilit, de pildă, că suprafaţa închisă tinde să fie văzută ca figură, iar cea înconjurătoare şi nelimitată, ca fond. Dacă percepem stelele ca licăriri în faţa cerului întunecat, ele se conformează regulii lui Rubin. Dacă le vedem ca mici găuri, atunci bolta cerească devine figura, iar empireul strălucitor presupus a exista dincolo de ea devine fondul. Notăm că dacă formele închise sînt percepute ca fond, ambele planuri ce participă la situaţia figură-fond devin nelimitate.

Prima regulă a lui Rubin o implică pe a doua, potrivit căreia suprafeţele relativ mai mici tind să fie văzute ca figură. În figura 161 planul figurii este reprezentat prin benzile sau sectoarele mai înguste. Avem de-a face aici cu „regula asemănării de amplasare" (pag. 91), care ne spune că liniile situate la intervale mai mici se grupează împreună. Observăm aici că, la drept vorbind, aceste exemple depăşesc cadrul fenomenului figură-fond: fondul nu este nelimitat, ci închis, la fel ca figura, aflîndu-se la rîndul lui pe un al treilea plan: suprafaţa paginii de carte.



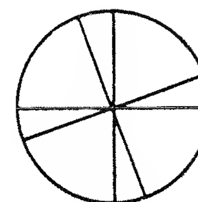
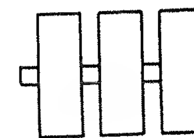


Figura 161



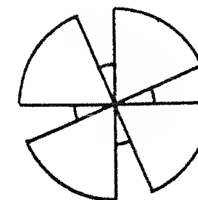


Figura 162

Dacă încercăm să răsturnăm situaţia spaţială din figura 161, făcînd ca benzile sau sectoarele mai mari să treacă în faţă, întîmpinăm o rezistenţă puternică şi nu reuşim să obţinem aceasta decît pe o durată foarte scurtă. Cele două imagini ne amintesc că într-o asemenea situaţie toate formele aparţinînd planului de fond tind să fie văzute ca părţi dintr-un fundal continuu. În exemplele de aici, acest fundal ia forma unui mare triunghi sau disc situat în faţa planului de fond. În figura 162 situaţia este răsturnată. Elementele mai mari se află în faţă, deoarece micile pătrate şi sectoare sînt percepute ca porţiuni vizibile dintr-o bară orizontală sau dintr-un disc mai mic foarte cocrent.

Nu trebuie să uităm că pînă şi în cazul unui desen liniar simplu figura închisă are o densitate mai mare decît fondul înconjurător. Am putea spune că cele două suprafeţe au texturi diferite. Mergînd pe această cale, constatăm că, dacă densitatea texturii este sporită prin mijloace grafice, situaţia figură-fond generată de contur, poate fi sau consolidată (figura 163 *a*) sau răsturnată (*b*). Textura susţine figura. În xilogravura de Matisse din figura 164, factorii „formă închisă" şi „textură" se opun unul altuia. Corpul relativ gol al femeii apare aproape ca o spărtură în ţesătura ambiantă. Artistul dematerializează intenţionat corpul — un efect specific al artei moderne, la care m-am referit mai sus.

În capitolul său despre „Reguli privind probabilitatea ca o suprafaţă să fie percepută ca figură", Rubin arată că dacă imaginea constă din două suprafeţe

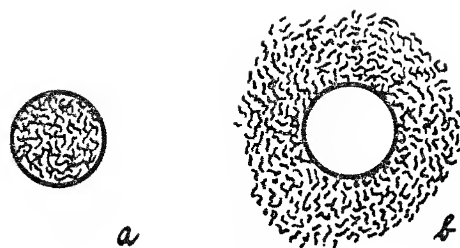


Figura 163



Figura 164
HENRI MATISSE, Nud rezemat, *xilogravură, 1906.*



Figura 165

despărţite orizontal (vezi, de exemplu, figura 165), cea de jos tinde să fie văzută ca figură. El leagă aceasta de situaţia tipică din lumea materială, unde „copacii, turnurile, persoanele, vazele sau lămpile sînt adesea percepute în împrejurări în care fondul — sau cerul — ocupă mai mult sau mai puţin partea superioară a cîmpului de vedere". Se confirmă astfel observaţia noastră de mai sus că partea inferioară a unei imagini are o pondere sporită.

Notăm de asemenea că regula lui Rubin se aplică imaginii din figura 165 chiar şi cînd aceasta este răsturnată, cu partea neagră la bază — deşi, în general, suprafeţele mai luminoase par să tindă a deveni figură atunci cînd ceilalţi factori rămîn egali. Cît priveşte culorile, nu ne surprinde să constatăm că un roşu saturat susţine mai puternic figura decît un albastru saturat; aceasta concordă cu tendinţa generală a roşului de a avansa şi a albastrului de a se retrage.

Simplitatea formei şi mai ales simetria ajută suprafeţele să funcţioneze ca figură. Figura mai simplă va precumpăni. La balustradele magice din figura 166, contradicţia dintre partea stîngă şi cea dreaptă a fiecăruia din desene face imposibilă obţinerea unei imagini stabile. În această fluctuaţie însă, noi înregistrăm destul de intens efectul unor factori perceptuali. În *a*, ambele versiuni constituie imagini simetrice. Cei mai mulţi dintre noi vor vedea ca figură coloanele convexe, deoarece, aşa cum ne spune una din regulile lui Rubin, convexitatea tinde să învingă concavitatea. Dar în *b*, unităţile concave predomină net, ele dînd imaginii mai multă simetrie.

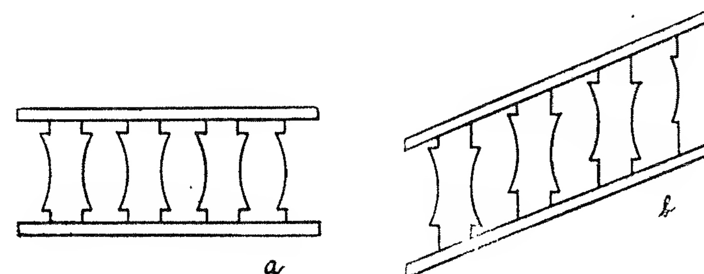


Figura 166

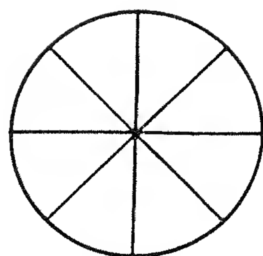


Figura 167

Simplitatea afectează nu numai forma unei imagini, ci şi orientarea ei spaţială. Cele două cruci de Malta din figura 167 sînt identice, cu excepţia orientării lor faţă de cadrul cîmpului vizual. În aceste condiţii, crucea ale cărei axe principale coincid cu coordonatele verticală şi orizontală ale cîmpului vizual tinde să devină figura, pe cînd cealaltă adesea se pierde în fundal.

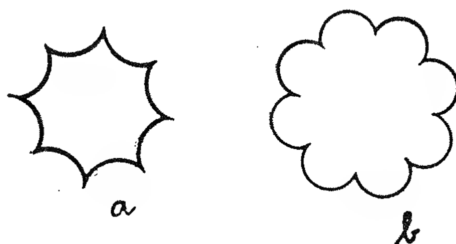


Figura 168

De un interes aparte pentru artist este faptul că convexitatea susţine figura, iar concavitatea — fondul. Figura 168 *a* tinde să arate ca o gaură în planul hîrtiei, deşi atît *a* cît şi *b* sînt suprafeţe închise, şi, aşadar, tind să apară ca figură. Fenomenul variază întrucîtva, în funcţie de acea parte din imagine care reţine atenţia privitorului. Dacă acesta se uită la proeminenţe, *a* va fi mai vădit o gaură, iar *b* o configuraţie compactă pe un fond. Efectul contrar apare de obicei atunci cînd privitorul fixează unghiurile ascuţite dintre proeminenţe, îngustimea lor contribuind la caracterul de figură. Exemplele din figura 168 ne arată de asemenea izbitor că fenomenul figură-fond nu este doar o chestiune de amplasare statică în spaţiu, ci implicînd şi o diferenţă dinamică. Protuberanţele şi vîrfurile ascuţite seamănă cu nişte pene de despicat care împing înainte. Astfel „figura" are un caracter de înaintare activă. In *a*, figura înconjurătoare se strînge activ în jurul găurii centrale, din toate părţile. În *b* rozeta centrală se dilată viguros pe fundal. Întrucît fondul nu are formă, el e lipsit de o dinamică proprie.

În sfîrşit, mişcarea relativă poate intensifica efectul figură-fond. Conform cu ceea ce am spus mai înainte despre mişcare ca factor al grupării (pagina 91), o figură aproape insesizabilă poate deveni evidentă atunci cînd traversează fondul. Mai mult, James J. Gibson a subliniat că mişcarea relativă ne ajută de asemenea să precizăm care suprafaţă este figura şi care este fondul. Deoarece mişcarea se produce în cîmp, figura îşi păstrează integritatea, pe cînd fondul se şterge într-o latură şi se extinde în cealaltă, apărînd astfel ca acea suprafaţă ce se supune intervenţiei exterioare. Şi stereoscopia poate face vizibil efectul figură-fond, chiar dacă el nu apare separat în cele două imagini şi chiar dacă, aşa cum a arătat Bela Julesz, cele două suprafeţe nu se diferenţiază prin contur, ci doar printr-o uşoară deplasare a texturii.

Niveluri de adîncime

Termenii „figură" şi „fond" sînt justificaţi numai atît timp cît avem de-a face cu o imagine închisă şi omogenă, situată într-un mediu la fel de omogen şi nelimitat. Condiţiile reale sînt însă rareori atît de simple. Chiar şi în majoritatea exemplelor noastre elementare găsim mai mult de două niveluri. De pildă, în figura 167 crucea apare pe un fond care nu e nelimitat, ci circular, şi care se prezintă la rîndul său, ca un disc aşezat pe planul gol înconjurător. Discul este fond pentru cruce, dar figură pentru suprafaţa din jur. Avem aşadar o terminologie incomodă. Mai mult, unii dintre factorii de organizare mai interesanţi nu intră în acţiune atunci cînd ne ocupăm de numai două planuri, din care unul trebuie să fie nelimitat şi, ca atare, fără formă. Pare mai potrivit să vorbim de imagini repartizate pe mai multe niveluri de adîncime, configuraţia fundamentală figură-fond fiind un caz special — o organizare pe numai două niveluri.

În baza principiilor descrise pînă acum, figura 169 ar trebui văzută ca un disc aşezat pe o bază pătrată, aceasta la rîndul ei fiind situată pe un fond. Totuşi figura este percepută mai stabil ca un pătrat cu un orificiu circular în mijloc. Efectul pare a se datora unei tendinţe de simplificare prin economie, ceea ce înseamnă că numărul nivelurilor de adîncime dintr-o imagine dată este cel mai mic

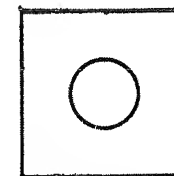


Figura 169

posibil în condiţiile respective. Dacă cerul constituie un disc aşezat pe pătrat, rezultă o repartizare pe trei niveluri, în timp ce pătratul perforat implică doar două niveluri. Avem aşadar un număr mai mic de planuri, deci o configuraţie spaţială mai simplă. Conchidem că atunci cînd perforaţia (întreruperea) pătratului intră în competiţie cu aranjamentul pe trei niveluri, prima soluţie este soluţia cea mai simplă. Raţiunile fiziologice ale acestei preferinţe nu sînt cunoscute.

Un exemplu ceva mai complex va ilustra şi mai bine fenomenul. Figura 170 este o xilogravură de Hans Arp. Artistul a echilibrat între ei factorii percep-

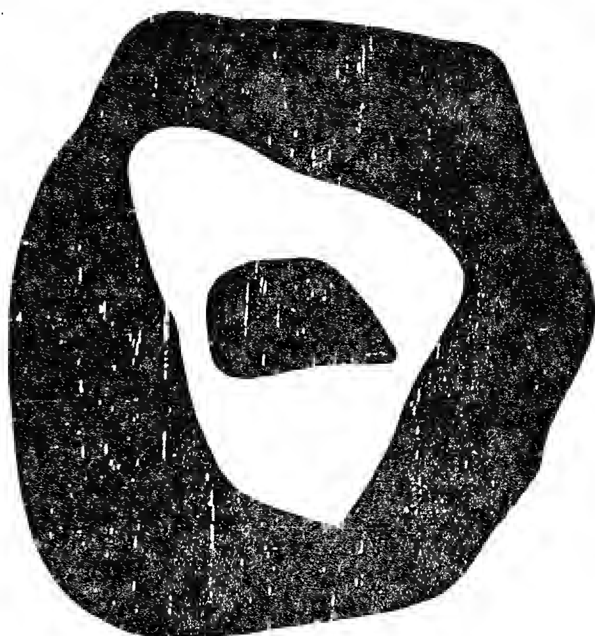


Figura 170
HANS ARP, *din* Unsprezece configuraţii, *xilogravură.*

tuali, astfel încît sînt posibile mai multe configuraţii spaţiale. Putem astfel vedea o organizare pe patru planuri (figrua 171 *a*): o piramidă, compusă dintr-o mică pată neagră la vîrf şi una mai mare albă dedesubt, aşezată pe o pată neagră, totul aflîndu-se pe un fond alb nelimitat. Figura 171 *b* ilustrează o soluţie pe trei planuri, în care un inel alb se află pe o pată neagră. În *c* şi *d* se dau două soluţii pe două planuri: un mare inel negru cu o pată neagră în centru, aşezat pe un fond alb, sau un fundal negru văzut prin părţile decupate dintre elementele albe care

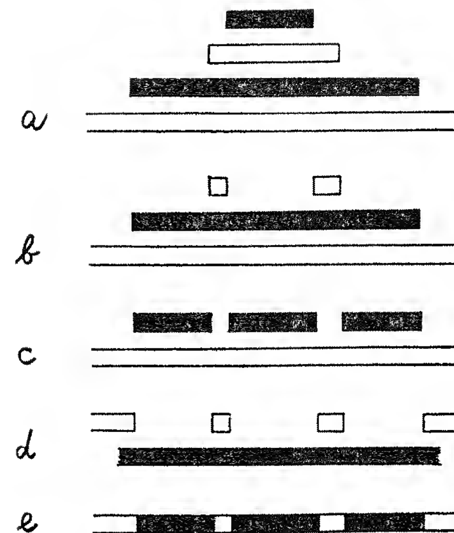


Figura 171

se află în faţă. Principiul economiei favoriza, desigur, o soluţie pe un singur plan, ca fiind cea mai simplă *(e)*; aceasta însă ar crea o serie de întreruperi, care sînt evitate prin configuraţia tridimensională. Singura soluţie care prezintă avantajul evitării tuturor întreruperilor este piramida *(a)*, ea fiind deasemenea susţinută de regula „încadrării". Piramida, totuşi, reclamă cel mai mare număr de planuri. Dacă luminozitatea intensifică rolul de figură, soluţia favorizată va fi *d*; această variantă este de asemenea sprijinită de cele două punţi înguste din inelul alb. În sfîrşit, asemănarea de luminozitate tinde să grupeze toate elementele albe, în opoziţie cu toate elementele negre, pe două planuri distincte (*c* şi *d*).

Aplicaţii în pictură

Există deci reguli bine definite potrivit cărora factorii perceptualii determină amplasarea în adîncime a planurilor orientate frontal din spaţiul pictural. Artiştii aplică aceste reguli intuitiv sau conştient, pentru a evidenţia relaţiile de adîncime. Atunci cînd priveşte fotografii sau picturi figurative, observatorul este ajutat într-o anumită măsură de cele ştiute despre spaţiul fizic din propria sa experienţă. El ştie că o figură umană este mai aproape decît o casă mică. Artistul însă nu poate conta prea mult numai pe experienţă. Dacă vrea ca o figură să se detaşeze de fundal, el trebuie să folosească efectul vizual direct generat de factori perceptuali de felul celor discutaţi mai sus. El poate de asemenea inversa modul în



Figura 172
JACQUES LIPCHITZ, Prometeu gituind vulturul, *1936.*

care acești factori sînt întrebuințați de regulă, obținînd astfel efecte paradoxale, ilustrate în lucrările lui Matisse și Lipchitz reproduse aici (figurile 164 și 172). Desenul lui Lipchitz conține zone albe mărginite mai ales de concavități. Contradicția dintre soliditatea corpurilor organice sugerată de subiect și vidul perceptual al spațiilor albe, ca și absența texturii, intensifică conflictul exprimat de desen.

De fapt există o diferență fundamentală sub acest raport între viziunea artistului și comportamentul cotidian. În orientarea noastră practică ne concentrăm asupra identificării obiectelor. Tendința noastră de a neglija fundalul e cunoscută oricărui fotograf amator care, spre dezamăgirea sa, descoperă privindu-și pozele că vreo cracă sau vreun semn de circulație neobservat distrag atenția de la figura doamnei din primul plan. A. R. Luria a demonstrat printr-un experiment, în cadrul căruia copii în vîrstă de trei pînă la cinci ani trebuiau să distingă imagini colorate diferit, că aceștia reacționează la culorile figurinelor din planul prim, neglijînd însă schimbările de culoare din fundal. Tot astfel, atunci cînd unor subiecți adulți li s-a cerut să copieze imaginea din figura 173 cît mai exact cu putință,

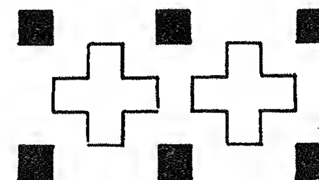


Figura 173

mulți dintre ei au reprodus destul de bine forma și mărimea crucilor și pătratelor, neglijînd însă total faptul că marginile interioare ale pătratelor se află în linie cu marginile exterioare ale crucilor. Această relație n-a fost văzută ca făcînd parte din imagine. Chiar și în cazul petelor de cerneală folosite în textul Rorschach, în care inversările figură-fond sînt înlesnite de ambiguitatea stucturală, utilizarea pozitivă a interstițiilor ar sugera, se afirmă, un diagnostic de negativism, încăpățînare, suspiciune sau un stadiu paranoic incipient. Asemenea criterii clinice se pot, totuși, aplica artiștilor, care recurg frecvent la asemenea inversări perceptuale.

Un pictor nu poate trata cu indiferență interstițiile dintre figuri, căci relațiile dintre aceste figuri pot fi înțelese numai dacă spațiile ce le separă sînt tot atît de bine definite ca și figurile în sine. Dacă, bunăoară, distanța dintre cele două femei de pe cupa grecească cu figuri roșii de Duris (figura 174) n-ar fi perfect stăpînită, relațiile subtile dintre aceste figuri bogat modulate și-ar pierde calitatea de acord muzical. Rezultă de aici că și spațiile negative, așa cum le



Figura 174
DOURIS, Cupă cu figuri în roşu,
c. 470 î.e.n., Metropolitan Museum of Art, New York.

numesc mulţi pictori — trebuie să li se dea caracter de figură, astfel încît să poată fi percepute ca entităţi în sine. Pentru a se evita ambiguitatea, ele vor rămîne subdominante; dar spaţiile negre înguste, închise şi parţial convexe de pe cupa grecească sînt destul de marcate pentru a se încadra într-o suprafaţă continuă de forme roşii şi negre ce alternează jucăuş, definindu-se permanent unele pe altele. Un efect similar se obţine şi în desenul lui Jacques Lipchitz (figura 172). Aici suprafeţele reprezentînd corpul omului şi vulturul sînt estompate de concavităţile active din contururi, care fac ca fundalul negru să pătrundă pronunţat în figuri.

Spaţiul pictural este aşadar cel mai bine definit ca un relief continuu în care suprafeţe situate la diferite distanţe se mărginesc reciproc. Într-un caz relativ simplu, cum e cel al decoraţiei greceşti, conţinutul imaginii este organizat în esenţă pe două planuri frontale. În lucrările mai diferenţiate, relieful pictural poate să nu sublinieze prea mult frontalitatea. El poate avea forma unei pîlnii concave, obiectele din centru aflîndu-se la distanţa cea mai mare; sau, dimpotrivă, o protuberanţă convexă poate ieşi spre afară în porţiunea centrală. Relieful poate fi adînc sau puţin adînc, el poate opera cu multe valori de distanţă sau cu foarte puţine, cu intervale abrupte — de pildă, între planul prim şi fundal — ori cu scăderi „cromatice" avînd diviziuni foarte mici. O asemenea analiză a reliefului adîncimii se poate face de asemenea în sculptură şi arhitectură, servind ca mijloc de definire a diferenţelor dintre stiluri.

Cît despre problema mai specifică a spaţiilor negative, se poate adăuga că sarcina delicată a determinării distanţelor corecte dintre obiectele picturale cere probabil o atenţie sensibilă la atracţiile şi respingerile determinate fiziologic ce se produc în cîmpul vizual. Biologul Paul Weiss notează o echilibrare la fel de subtilă a obiectelor şi interstiţiilor în condiţii de cîmp fizic sau fiziologic, de pildă în reţelele ramificate ale descărcărilor electrostatice, în capilarele sanguine ale ţesuturilor organice şi în sistemele de nervuri ale frunzelor. Interacţiunea dintre elementele separate creează o ordine sistemică care menţine aproape constante distanţele dintre ramuri, chiar dacă detaliile individuale ale ramificării sînt total neprevăzute.

Rame şi ferestre

Funcţia ramelor de tablou este şi ea legată de psihologia figurii şi fondului. Rama, aşa cum o cunoaştem astăzi, s-a dezvoltat în perioada Renaşterii din construcţiile de pilaştri şi buiandrugi, asemănătoare unor faţade, care încadrau picturile de altar. Atunci cînd spaţiul pictural s-a desprins de perete şi a creat imagini în adîncime, o dinstincţie vizuală netă a devenit necesară între spaţiul fizic al încăperii şi lumea din tablou. Această lume a ajuns să fie concepută ca nelimitată — nu numai în adîncime, dar şi lateral — astfel încît marginile picturii reprezentau limitele compoziţiei, dar nu şi limitele spaţiului reprezentat. Rama era considerată un fel de fereastră, prin care observatorul privea într-o lume exterioară mărginită de deschiderea acestei ferestre de observaţie, dar nelimitată în sine. În discuţia noastră de aici aceasta înseamnă că rama era folosită ca figură, pe cînd spaţiul pictural furniza fondul subiacent nemărginit. Punctul culminant al acestei tendinţe a fost atins în secolul al XIX-lea, cînd (de exemplu în lucrările lui Degas) rama a ajuns să intersecteze obiectele şi trupurile omeneşti mult mai ostentativ decît înainte. Se sublinia astfel caracterul întîmplător al limitei şi, implicit, caracterul de figură al ramei.

Totodată însă, pictorii au început să reducă adîncimea spaţiului pictural şi să sublinieze planitatea. În loc să reprezinte o lume picturală complet desprinsă de spaţiul fizic al pînzei şi al spectatorului, ei au început să conceapă tabloul ca o prelucrare a suprafeţei pînzei. Spaţiul pictural nu mai era nemărginit, ci tindea să se termine la limitele compoziţiei. Această înseamnă că linia de demarcaţie dintre ramă şi pînză nu mai era conturul inferior al ramei, ci conturul exterior al picturii. Pictura nu mai era un fond situat în spatele ramei, ci devenea figură. În aceste condiţii, caracterul de figură al ramei masive tradiţionale şi intervalul spaţial dintre fereastra din faţă şi lumea picturală din spate nu mai erau convenabile. Rama s-a adaptat noii sale funcţii, fie îngustîndu-se şi devenind o bandă subţire, un simplu contur, sau luînd forma de pantă spre înapoi („secţiune inversă") şi marcînd astfel pictura ca suprafaţă mărginită — o „figură" situată cu mult în faţa peretelui.

O problemă oarecum similară există şi în arhitectură: aspectul perceptual al ferestrelor. La origine, fereastra era un gol în perete, o deschizătură relativ mică, cu contur simplu, practicată în suprafaţa mare a peretelui. Aici apare un anumit paradox vizual, prin aceea că o zonă mică şi închisă de pe un fundal este menită a fi „figură". Totodată ea este fizic o gaură în perete şi trebuie să arate ca atare.

Avem poate aici explicaţia impresiei oarecum dezagreabile lăsate de acele ferestre moderne ce par simple spaţii decupate. Marginile goale de perete din jurul ferestrei par neconvingătoare. Faptul nu va surprinde dacă ne amintim că, deoarece perceptual conturul ţine de figură, fondul este nelimitat şi tinde să continue neîntrerupt dedesubtul figurii. Această soluţie nu este însă posibilă atunci cînd figura este o deschizătură adîncă, care împiedică continuarea fondului. Astfel peretele trebuie să se întrerupă, dar n-are limită. Există mai multe mijloace de tratare a acestei dileme. Unul ni-l oferă tradiţionala cornişă. Cornişa nu este doar ornamentală, ci şi un mod de încadrare a ferestrei. Ea confirmă caracterul de figură al orificiului şi furnizează o ieşire sub care se poate termina suprafaţa-fond a peretelui. O altă soluţie constă în mărirea deschizăturii ferestrelor, astfel încît peretele să se reducă la benzi înguste dispuse vertical şi orizontal. În arhitectura gotică, unde ceea ce rămîne din perete este adesea ascuns sub diverse decoraţii în relief, efectul tipic este o alternanţă de unităţi goale şi compacte, nici una din aceste categorii neconstituind clar figura sau fondul. O transformare chiar şi mai radicală găsim în arhitectura modernă, unde prin răsturnarea situaţiei perceptuale pereţii devin grilaje de bare orizontale şi verticale, prin care interiorul clădirii poate fi văzut ca un cub gol. Reţeaua de bare, un echivalent vizibil al scheletului de oţel, a devenit figura dominantă, apropiindu-şi contururile, pe cînd ferestrele fac parte din fondul gol ce continuă pe dedesubt. Figura 175 ilustrează schematic cele trei principii.

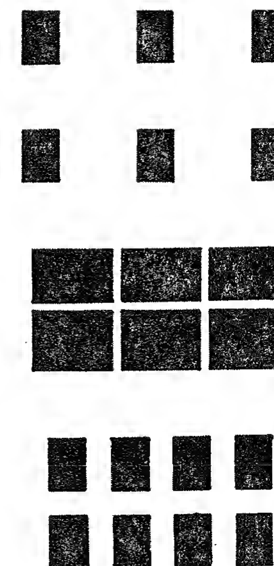


Figura 175

Concavitatea în sculptură

Regulile ce guvernează relaţia dintre figură şi fond se pot aplica de asemenea obiectelor tridimensionale, în special sculpturilor. Vom încerca să demonstrăm acest lucru doar pentru convexitate şi concavitate.

Chiar şi în pictură sau desen, convexitatea şi concavitatea apar nu numai în contururile liniare ale suprafeţelor, dar şi în suprafeţele ce mărginesc volume. Corpul uman este reprezentat mai ales prin forme ce ies în afară, pe cînd o peşteră e redată pe bună dreptate ca fiind concavă. Ceea ce am numit relieful în adîncime al unei picturi poate fi concav, ca în spaţiul de cutie goală al unui interior olandez, sau convex, ca în unele tablouri cubiste care se dezvoltă dinspre margini către o proeminenţă din centru.

Evident, relaţiile figură-fond dintre volume pot fi percepute vizual numai dacă volumul exterior este transparent sau gol. Noi nu putem vedea interiorul cavităţii ce adăposteşte ochiul într-un cap omenesc, deşi, aşa cum s-a menţionat mai sus, au fost cazuri cînd sculptori orbi, nelegaţi de perceperea vizuală a suprafeţelor, au modelat mai întîi cavitatea oculară, introducînd apoi în ea o bilă de lut ce reprezenta ochiul. Vizual, o statuie şi spaţiul înconjurător pot fi considerate ca două volume adiacente — dacă într-adevăr dorim să concepem mediul ambiant ca volum şi nu ca simplu spaţiu gol, statuia părînd a monopoliza toate calităţile

de figură. Statuia este volumul mai mic, încadrat; ea are textură, densitate, soliditate. La aceste calităţi perceptuale, practic întreaga artă sculpturală a adăugat convexitatea. Statuia este concepută ca un conglomerat de forme sferice sau cilindrice care ies în afară. Intruziunile în acest bloc masiv, sau chiar perforaţiile, sînt tratate ca interstiţii, deci ca spaţii goale între corpurile solide ce monopolizează suprafaţa exterioară. Este adevărat că, la fel ca pictorii, sculptorul arată interes pentru aceste spaţii negative, dar tradiţional ele joacă un rol mai mic în sculptură decît în pictură, chiar şi acolo unde fondul face parte dintr-o suprafaţă consistentă şi mărginită.

Concavităţile apar pe alocuri, mai ales în sculptura elenistică, medievală, barocă şi africană. La statuia ecvestră al lui Ludovic al XIV-lea, sculptată de Bernini, buclele şi cutele ample adună aer în cavităţile lor. În aceste exemple, totuşi, cavităţile sînt atît de deplin subordonate convexităţii unităţilor majore încît ele cel mult constituie detalii mărunte. De-abia după 1910 sculptori ca Archipenko şi Lipchitz, iar mai tîrziu Henry Moore, au introdus limite şi volume concave, contrastînd cu convexităţile tradiţionale. Efectul poate fi prezis pe baza celor constatate în cazul imaginii din figura 168 *a*. Cavităţile şi orificiile iau caracterul unor protuberanţe, cilindri sau conuri pozitive, deşi goale. De fapt, nici nu pare corect să le numim goale. Interiorul lor arată deosebit de consistent, de parcă spaţiul ar fi dobîndit un fel de soliditate. Cavităţile par umplute cu bule de aer — o observaţie ce concordă cu regula potrivit căreia caracterul de figură implică o densitate sporită. Ca urmare, sculptura trece dincolo de limitele corpului său material. Spaţiul din jur, în loc să consimtă pasiv la eliminarea sa de către statuie, dobîndeşte un rol activ. El invadează corpul şi îşi anexează suprafeţele de contur al unităţilor concave. Rezultă aşadar că, aşa cum am observat în cazul relaţiilor bidimensionale dintre figură şi fond, spaţiu şi scluptura se află aici într-o interacţiune pronunţat dinamică. Agresivitatea formelor convexe şi comprimarea pasivă din concavităţi sînt reprezentate prin săgeţile din figura 176. În *c* vedem o imagine ce ar putea fi secţiunea unei sculpturi moderne, proeminenţele tinzînd spre afară, pe cînd spaţiul înconjurător invadează concavităţile.

Este tentat să ne imaginăm că această extindere îndrăzneaţă a universului sculptural a devenit posibilă odată cu apariţia avionului de pasageri. Trăim într-o epocă în care experienţe kinestezice intense ne-au învăţat că aerul este o sub-

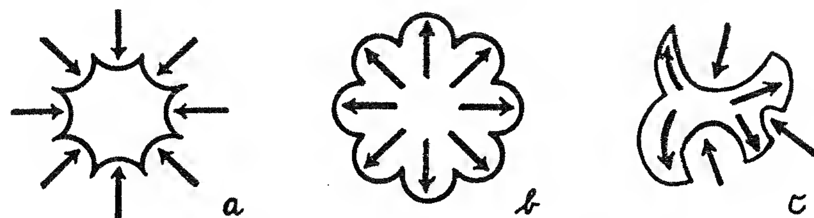
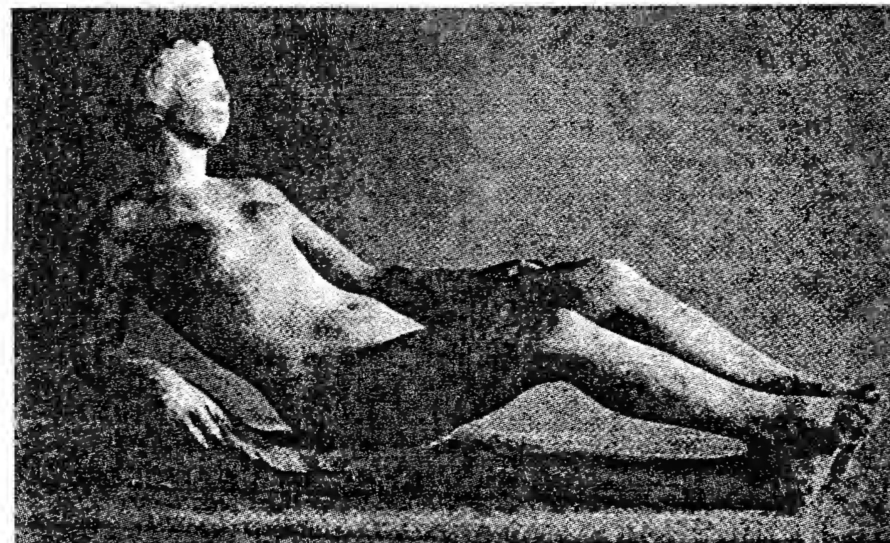


Figura 176



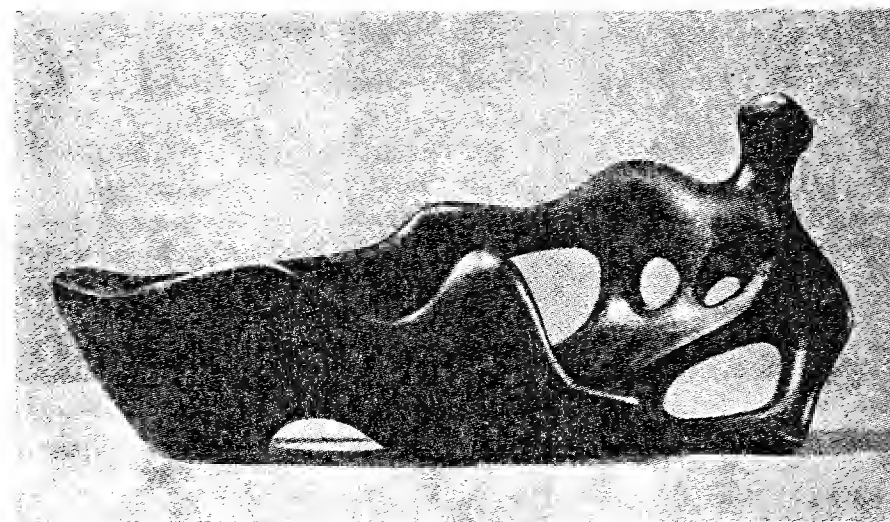


Figura 177
ARISTIDE MAILLOL, Nud odihnindu-se, *1912*. HENRY MOORE, Figură înclinată, *1945*.

stanţă materială asemănătoare pămîntului, pietrei sau lemnului, un mediu care nu numai că susţine corpuri grele, dar le şi apasă puternic, un mediu de care ne putem izbi ca de o stîncă.

Tradiţional, statuia era imaginea unei entităţi autonome, izolată într-o ambianţă inexistentă şi singură posesoare a întregii activităţi. Comparînd modurile în care Maillol şi Moore tratează un subiect similar (figura 177) observăm că convexitatea generală a formelor din sculptura lui Maillol păstrează un element activ, în ciuda subiectului în esenţă pasiv Figura pare să se întindă şi să se înalţe. În lucrarea lui Moore, o calitate pasivă şi receptivă se obţine nu numai prin atitudinea femeii, dar, şi mai izbitor, prin concavitatea formei. Astfel figura ajunge să întruchipeze efectul unei forţe exterioare care invadează şi apasă substanţa materială. Masculinităţii tradiţionale a formei în sculptură i s-a adăugat un element feminin — un aspect specific al temei mai generale a activităţii şi pasivităţii.

S-a menţionat că convexitatea dă statuilor un caracter de autonomie, de independenţă. Se naşte de aici o problemă în cazul combinaţiilor de sculpturi cu alte sculpturi sau cu elemente arhitectonice. Grupurile sculpturale de figuri umane, cu excepţia celor contopite într-un singur bloc, n-au depăşit niciodată prea mult stadiul de simple şiruri compuse din unităţi izolate sau de grupare liberă, în felul celei folosite de actori şi de dansatori. Pentru a se obţine îmbinarea cît de cît intimă a operelor sculpturale cu clădirile, acestea din urmă trebuie să ofere concavităţile nişelor.

Folosirea concavităţii în sculptura modernă pare a permite o mai bună adecvare reciprocă a unităţilor. Un grup familial sculptat de Henry Moore prezintă un bărbat şi o femeie aşezaţi alături şi ţinînd un copil. Pîntecele scobite fac din cele două figuri şezînde un fel de buzunar amplu. În această cavitate umbrită spaţiul pare tangibil, stagnant, încălzit de căldura corpului. În mijlocul lui se află în siguranţă copilul, ca într-un pîntece moale, bine căptuşit. Convexitatea corpului se acordă cu concavitatea spaţiului ce-l conţine.

Volumul gol ca element admis în sculptură a adus la lucrări în care blocul de material se reduce la o cochilie ce înconjoară un corp central de aer. *Coiful* lui Moore, un cap vid, ar permite unui vizitator liliputan să pătrundă în interiorul unei sculpturi. Mai recent, sculptorii au încercat să ofere asemenea trăiri privitorilor de statură normală. Arhitectura, desigur, a avut totdeauna de-a face cu interioare goale. Concavitatea bolţilor şi arcelor face ca spaţiul intern să preia funcţia pozitivă de figură, în felul unei puternice prelungiri a vizitatorului uman, care se simte astfel capabil să umple încăperea cu prezenţa sa ce creşte şi se dilată. Portalele bisericilor medievale par să-i tragă înăuntru pe credincioşi prin forma lor convergentă. Vedem în figura 178 cum arhitectul baroc Borromini a folosit contrapunctul convexitate-concavitate pentru a însufleţi forma arhitecturală. Deasupra rotundului scobit al zidului împrejmuitor se înalţă cupola, ale cărei proeminenţe sînt la rîndul lor compensate, la o scară mai mică, de nişele din lanternă. Spaţiul exterior pare a reacţiona la expansiunea viguroasă a clădirii muşcînd jucăuş, ici şi colo, din masivitatea solidului.

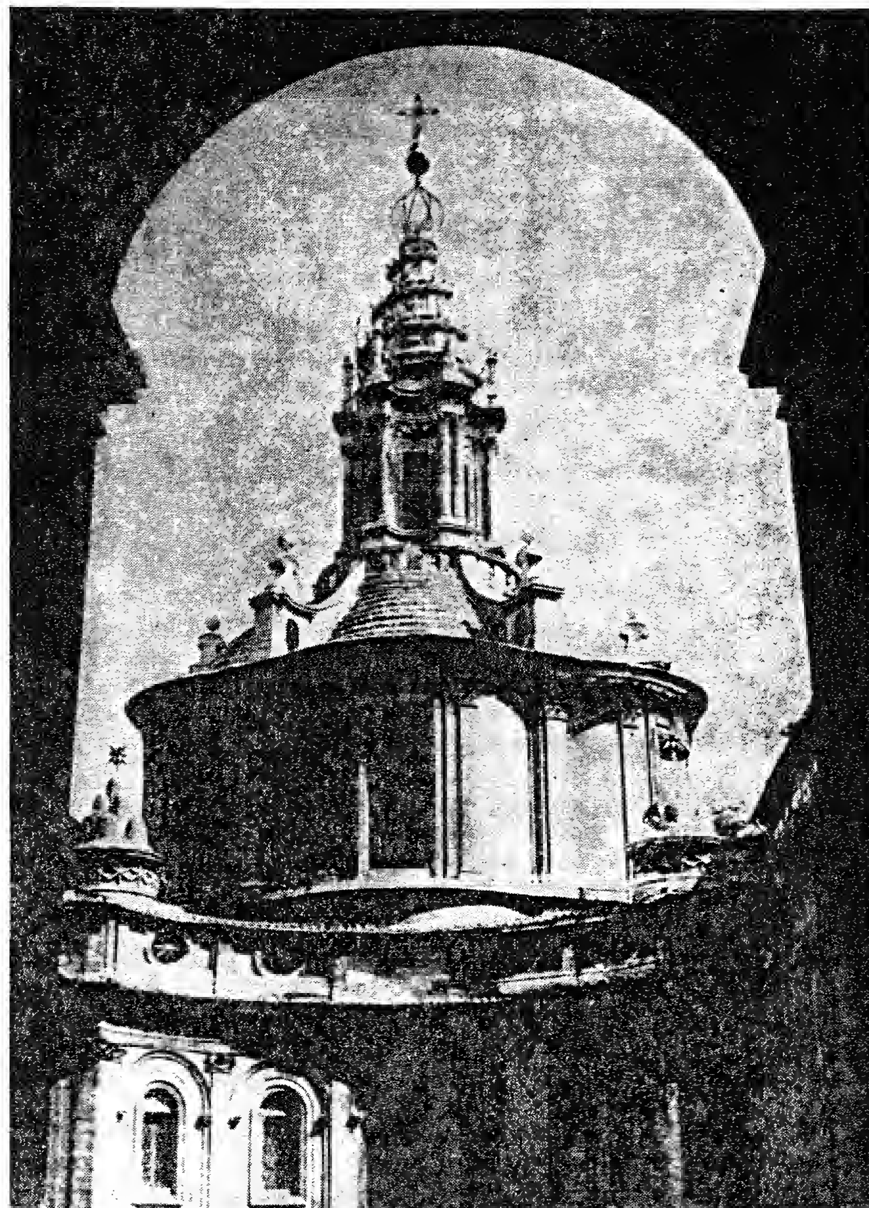


Figura 178
FRANCESCO BORROMINI, *Capela Sf. Ivo, Roma, c. 1650.*

De ce vedem adîncimea?

Trecînd de la relaţia limitată figură-fond între două planuri la cazul mai general al eşalonării mai multor obiecte vizuale frontale, ne dăm seama că avem de-a face cu o situaţie specială de subdivizare. În organizarea figurilor plane se constată că subdivizarea are loc atunci cînd o combinaţie de părţi autonome oferă o imagine structural mai simplă decît întregul nedivizat. Această regulă se menţine nu numai pentru a doua dimensiune, ci şi pentru a treia. Zone amplasate fizic în acelaşi plan structural se despart în adîncime şi iau o configuraţie de figură-fond pentru că simplitatea sporeşte atunci cînd unilateralitatea conturului este categorie şi cînd fondul poate fi văzut continuînd sub figură fără întreruperi.

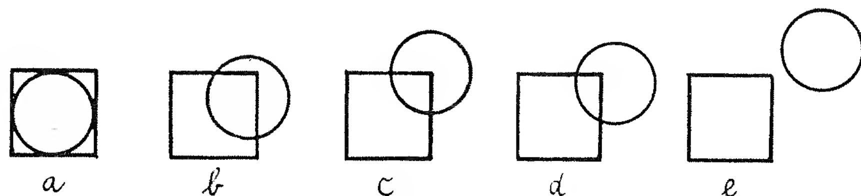


Figura 179

În figura 179, *a* apare ca un cerc încadrat într-un pătrat, deşi imaginea respectivă ar putea fi o proiecţie a două figuri, una situată la o oarecare distanţă de cealaltă. Imaginea se menţine în plan deoarece este puternic unificată : centrele cercului şi pătratului coincid, iar diametrul cercului este egal cu latura pătratului. Situaţia este mult diferită în *b* şi *d*, unde cele două componente sînt mult mai autonome. De fapt, ele tind să se desprindă una de cealaltă în adîncime, această separare eliberîndu-le de combinaţia nesatisfăcătoare existentă în proiecţia plană. Tendinţa este mai slabă în *c*, unde structura proiectivă are o anumită simplitate: centrul cercului coincide cu unul din colţurile pătratului, apărînd astfel o simetrie pe diagonala pătratului. În *e* separarea este completă: ambele forme îşi etalează simplitatea, fără să se stînjenească reciproc. Scăzînd tensiunea, tendinţa de separare în adîncime nu mai poate fi observată. În orice caz, amplasarea relativă în adîncime a cercului şi pătratului este acum nedefinită.

Atît timp cît ochiul priveşte aceste figuri, aşezarea lor în planul frontal nu se schimbă; ea este controlată de configuraţia de stimuli de pe retină. Această configuraţie nu determină totuşi amplasarea în adîncime. Ca proiecţie ea poate reprezenta figuri sau părţi de figuri situate la orice diatanţă de ochi. Cea de-a treia dimensiune este aşadar o „cale a libertăţii", care permite modificări în sensul unei structuri mai simple. Dacă desprinderea sporeşte simplitatea, separarea în adîncime se poate realiza fără nici o modificare a imaginii proiective.

Avem acum un răspuns la întrebarea „De ce vedem adîncimea?" Acest răspuns poate părea ciudat. Cîtă vreme privim lumea fizică, tridimensionalitatea vederii nu pare să creeze probleme — pînă în clipa cînd ne reamintim că sursa optică a tuturor experienţelor noastre vizuale este proiecţia bidimensională de pe retină. Aceasta nu înseamnă că experienţa vizuală este mai ales bidimensională. Ea nu este aşa, dar faptul, ca atare, trebuie explicat.

Utilitatea percepţiei tridimensionale este evidentă în cazul oamenilor şi animalelor, care trebuie să se orienteze în lumea fizică din jur. Totuşi cauza finală este un lucru, iar cauza directă un alt lucru. Ne întrebăm: Cum se realizează percepţia adîncimii? Răspunsul este foarte important pentru artistul preocupat să creeze reprezentări vizuale pe o suprafaţă plană, căci în cazul său toate indiciile de ordin fizic, despre a căror eficacitate vom avea ocazia să vorbim, proclamă că ochii au de-a face cu o suprafaţă. Aşadar impresia de adîncime trebuie furnizată de pictura însăşi.

Artistul înţelege că nu poate conta pur şi simplu pe ceea ce ştie spectatorul despre lumea fizică. Cunoştinţe de acest fel trebuie totdeauna reformulate cu mijloace vizuale pentru a avea eficacitate artistică şi sînt uşor subminate de contraprobele perceptuale. Dacă privim o hartă a Statelor Unite vedem că un colţ din Wyoming acoperă un colţ din Utah şi că partea de sus a Nebraskăi se află sub un colţ al statului Colorado. Deşi ştim că lucrurile nu stau aşa, nu ne putem împiedica să le percepem astfel. Care sînt factorii vizuali ce redau adîncimea?

Principiul de bază al percepţiei adîncimii derivă din legea simplităţii şi ne spune că *o imagine apare ca fiind tridimensională atunci cînd poate fi văzută ca proiecţie a unei situaţii tridimensionale structural mai simplă decît cea bidimensională*. Figura 179 ne-a prezentat acest principiu în acţiune.

Adîncime prin suprapunere

Atît timp cît contururile se ating ori se întretaie, dar nu se întrerup reciproc, efectul spaţial este slab sau absent. Totuşi, atunci cînd una din componente elimină în fapt o parte din cealaltă, ca în figura 180 *a*, impulsul perceptual de a vedea o suprapunere devine irezistibil, căci el serveşte la întregirea formei incomplete.

Această afirmaţie implică o premisă importantă, şi anume că în figura 180 *a* forma de sus este văzută ca un dreptunghi incomplet. Dar de ce se întîmplă aşa? În sine, ea este o formă de L, şi ar putea fi proiecţia unei situaţii fizice în care o formă de L e alăturată unui dreptunghi sau se află în faţa ori în spatele acestuia. Şi totuşi eu greu putem vedea altceva decît un dreptunghi întrerupt. Pentru a explica fenomenul trebuie să stabilim în ce condiţii formele ne apar incomplete.

Dacă unul din două obiecte vizuale contigue are forma cea mai simplă posibilă în împrejurările date, iar celălalt poate fi simplificat prin completare, primul îşi va apropia linia de despărţire vizuală. În figura 180 *a*, dreptunghiul nu poate

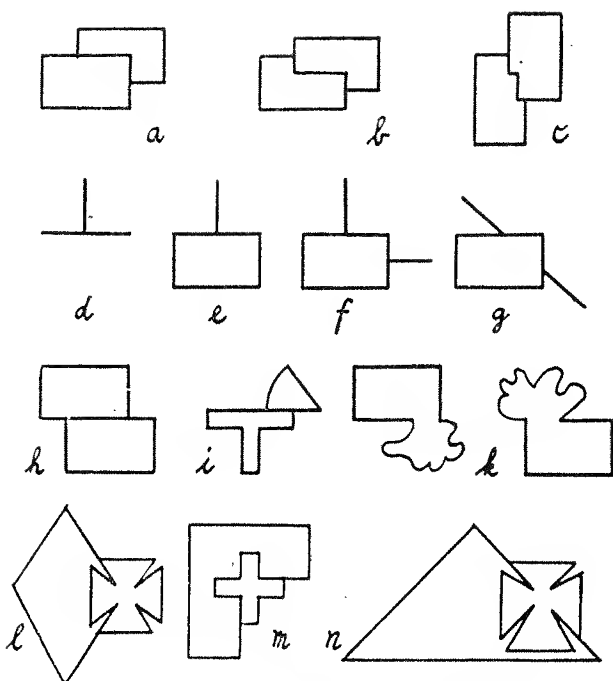


Figura 180

deveni mai simplu, dar forma de L poate. Atunci cînd dreptunghiul anexează linia despărţitoare, cealaltă formă rămîne fără margine, fiind obligată să continue pe sub figura vecină. De aceea ea e văzută ca parţial ascunsă, deci incompletă. Această ascundere oferă figurii incomplete o anumită libertate, un paravan în spatele căruia să se poată întregi.

Este tentant să căutăm criteriul suprapunerii în condiţiile locale în care se întîlnesc obiectele vizuale. Cele două contururi din figura 180 *a* se întîlnesc în două puncte, din care o linie merge mai departe, iar cealaltă se opreşte. Nu este oare această unică deosebire un temei suficient pentru a denumi a doua linie ca ascunsă şi prima ca suprapusă? Helmholtz considera că da. În 1866 el scria: „Simplul fapt că linia de contur a obiectului acoperitor nu-şi schimbă direcţia acolo unde ea atinge conturul obiectului din spate ne permite în general să diferenţiem obiectele între ele." Mai recent, Philburn Ratoosh a formulat această condiţie în termeni matematici, afirmînd că ea este hotărîtoare în toate cazurile. „Interpunerea poate oferi un indiciu numai în punctele de întîlnire a contururilor celor două obiecte." Obiectul cu contur continuu este văzut ca aflîndu-se în faţă.

Ratoosh ne mai spune: „Ce se întîmplă într-un punct de intersecţie nu depinde de ce se întîmplă în celălalt."

Avem aici ceea ce constituie de fapt o trăsătură structurală importantă. Regula prezice corect că acea unitate al cărui contur este întrerupt se va situa în spate în figura 180 *a*, pe cînd în *b* condiţiile locale duc la o situaţie ambiguă, conflictuală, fiecare unitate acoperind-o pe cealaltă într-un loc şi fiind acoperită de ea în altul. Un exemplu edificator *(c)* ne-a fost furnizat de James J. Gibson. Aici ambele versiuni spaţiale ar putea genera un dreptunghi complet în spate şi unul ciuntit în faţă; totuşi, unitatea al cărui contur nu se întrerupe în punctul de intersecţie ne apare ca fiind în faţă.

Este foarte adevărat că factorul „formă coerentă" este decisiv în majoritatea cazurilor, dar pare improbabil ca numai ce se întîmplă în două puncte separate să determine situaţia spaţială a întregii imagini. În figurile oarecum înrudite 180 *d-g* observăm că ceea ce se întîmplă în punctele de intersecţie depinde de context. În *d* şi *e* linia întreruptă nu vădeşte o tendinţă spontană de a continua pe sub obstacol. În *f* există o uşoară tendinţă spre tridimensionalitate, legată direct de faptul că cele două linii întrerupte nu sînt independente una de alta, ci pot fi văzute ca părţi ale unui întreg unghiular. În *g*, unde regula formei coerente susţine legătura dintre cele două linii, acestea fuzionează clar în una singură, care continuă sub dreptunghi. Desigur, figurile 180 *d-g* nu satisfac condiţia lui Ratoosh, dar *h* şi *i* o satisfac. Conform regulii, situaţia contradictorie din punctele de intersecţie ar trebui să genereze o ambiguitate spaţială, ca în *b*. Nu există, totuşi, nici o urmă de tridimensionalitate. Dacă s-ar afirma că aceste exemple nu se referă la problema noastră deoarece ele nu prezintă suprapuneri, s-ar inversa termenii problemei, căci e vorba tocmai de definirea condiţiilor în care percepem suprapunerea. Figura 180 *h* se poate naşte foarte uşor din îmbucarea a două elemente decupate din forma *k*.

Figurile *l*, *m* şi *n* arată că e posibil să se construiască imagini în care unitatea cu contur întrerupt tinde să se afle deasupra. Să notăm că efectul apare cel mai puţin convingător atunci cînd ne concentrăm asupra conturului comun şi cel mai pronunţat atunci cînd privim imaginea în ansamblu, permiţînd astfel structurii totale să-şi exercite influenţa. Efectul Helmholtz-Ratoosh este puternic contracarat de forma simplă, completă a unităţii conturului său. Se demonstrează astfel că structura întregului poate răsturna efectul unei configuraţii locale.

În general, totuşi, regula contururilor ce se intersectează este foarte utilă în prevederea efectului perceptual, mai ales dacă, aşa ca în desenul după *Îngerul păzitor* al lui Paul Klee (figura 181), ea e susţinută de alţi factori figură-fond acţionînd în acelaşi sens. Observăm, totuşi, că convexitatea lui *a* se opune acoperirii prin *d*. Alte ambiguităţi pot fi studiate în cazul elementelor *d* şi *c*.

Suprapunerea este utilizată cu mult succes pentru a crea o succesiune de obiecte vizuale pe dimensiunea adîncimii atunci cînd construcţia spaţială a imaginii nu dispune de alte mijloace perspectivale. Fenomenul a fost observat încă

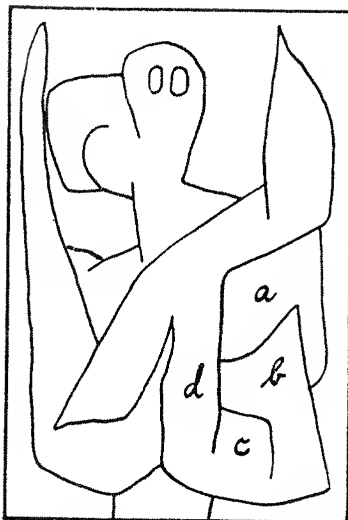


Figura 181

din antichitate. Sofistul grec Filostrat notează în descrierea unei picturi: „Abilul artificiu al pictorului este încîntător. Înconjurînd zidurile cu oameni înarmaţi, el îi pictează astfel încît unii se văd în întregime, alţii au picioarele ascunse, alţii apar numai de la brîu în sus, apoi numai busturi, numai capete, numai coifuri şi, în sfîrşit, numai vîrfurile lăncilor. Aceasta, fiul meu, se poate înfăptui prin *analogie*, căci problema este de a înşela privirile ce se îndepărtează o dată cu planurile din ce în ce mai adînci ale picturii." (Prin analogie Filostrat înţelegea, se pare, arta de a completa părţile ascunse ale unui obiect pe baza similarităţii cu cele vizibile.) Ghidarea privirilor pe un traiect ce duce din faţă spre înapoi este evidentă în figura 182, în care suprapuneri judicioase asigură fiecărui obiect locul său pe scara amplasărilor spaţiale, de la bărbatul cu vîsla în mînă spre copil, mamă, pupa bărcii, apă şi ţărmul din spate. E bine cunoscut rolul generator de spaţiu al suprapunerii în peisajele chinezeşti. Aşezarea relativă a norilor sau a piscurilor muntoase se stabileşte vizual prin suprapuneri, iar volumul unui munte este adesea conceput în formă de trepte sau eşaloane. Curbura complexă a solidului se obţine astfel printr-un fel de „integrală" bazată pe însumarea planurilor frontale.

Efectul perceptual al suprapunerii este destul de puternic pentru a elimina deosebirile fizice reale de distanţă. Hertha Kopfermann a desenat componentele unei imagini pe mai multe plăci de sticlă şi le-a aranjat una în faţa alteia, astfel încît privitorul să vadă imaginea completă printr-un orificiu de observaţie. Dacă placa *a* (figura 183), înaltă de circa 12 cm, este privită de la o depărtare

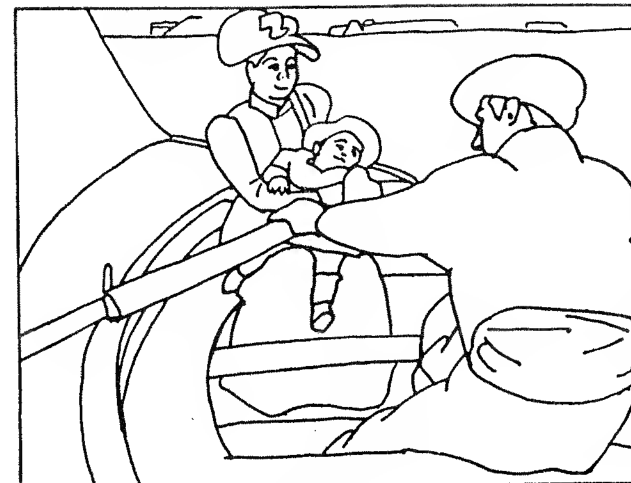


Figura 182

de circa 2 metri, iar *b* se află la 2,5 cm în faţa lui *a*, combinaţia văzută nu corespunde realităţii fizice: triunghiul mai mare ne apare ca suprapus celui mai mic *(c)*. Aceasta se întîmplă chiar dacă privitorul sesizează prompt situaţia fizică corectă atunci cînd cele două componente îi sînt arătate separat pe cele două plăci.

În fine, trebuie să amintim că ascunderea prin acoperire creează totdeauna tensiune vizuală. Noi sesizăm strădania figurii ascunse de a ieşi dintr-o situaţie ce îi afectează integritatea. Avem aici un procedeu folosit de artişti pentru a da operelor lor dinamica dorită. Dacă nu se cere tensiune, artistul evită suprapunerile; iar cum orice suprapunere duce la complicaţii structurale, în fazele de început ale concepţiei vizuale obiectele sînt de regulă aliniate în plan, fără să se stînjenească reciproc. Tot astfel, dacă în cadrul experimentelor subiecţii trebuie să reproducă din memorie o imagine pe care au văzut-o, ei tind să elimine suprapunerile şi, deci, să simplifice imaginea.

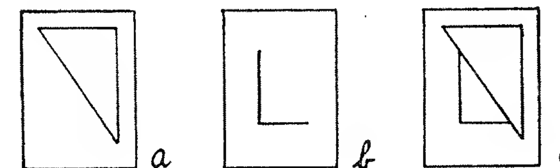


Figura 183

Transparenţa

Un caz special de suprapunere îl constituie transparenţa. Aici acoperirea este numai parţială, în sensul că obiectele vizuale apar ca acoperindu-se reciproc, însă obiectul acoperit rămîne vizibil în spatele celui acoperitor. Este necesar, în primul rînd, să distingem între transparenţa fizică şi transparenţa perceptuală. Transparenţa fizică se obţine atunci cînd o suprafaţă acoperitoare permite în suficientă măsură trecerea luminii, lăsînd vizibilă imaginea de sub ea. Vălurile, filtrele, aburii — toate acestea sînt transparente din punct de vedere fizic. Totuşi transparenţa fizică nu înseamnă neapărat şi transparenţă perceptuală. Dacă ne punem ochelari coloraţi, care acoperă întregul cîmp vizual, nu vedem o suprafaţă transparentă în faţa unei lumi colorate normal, ci o lume verzuie sau fumurie. Tot astfel, nu vedem un strat transparent ce acoperă o pictură, atunci cînd s-a aplicat un verniu. Ciorapii de nailon transparenţi nu sînt văzuţi ca atare; culoarea şi textura lor se contopesc cu cele ale picioarelor.

Conchidem deci că, dacă forma unei suprafeţe transparente fizic coincide cu forma fondului, nu se observă o transparenţă. Nu se observă o transparenţă nici atunci cînd o bucată de material transparent acoperă un fond omogen. Pentru a avea transparenţă sînt necesare trei planuri. Pe de altă parte, efecte de transparenţă perceptuală ca acelea din figura 184 se pot obţine fără materiale transparente fizic. Studenţii în arte învaţă să obţină transparenţe frapante cu ajutorul unor vopsele sau hîrtii colorate opace. Josef Albers prezintă cîteva exemple frapante în lucrarea sa *Interacţiunea culorii* (Interaction of Color). Întrebarea este deci: În ce condiţii ia naştere transparenţa perceptuală?

Folosind trei bucăţi de hîrtie colorată — roşie, albastră şi purpurie — construim imaginile din figura 185 pe o foaie de hîrtie albă. Observăm o transparenţă puternică în *c*, o oarecare transparenţă în *b*, nici un fel de transparenţă în *a*. Este evident că aici condiţiile formale sînt identice cu cele ce guvernează suprapunerea; *c* produce o separare marcată a celor două obiecte în adîncime, *b* o oarecare separare, *a* nici o separare. Aşadar, suprapunerea formelor este o precondiţie a transparenţei, o condiţie perceptuală necesară, dar nu şi suficientă.

În figura 185 *c*, regula simplităţii ne spune că vom vedea două pătrate ce se interseetează, şi nu două hexagoane foarte neregulate încadrînd un patrulater la fel de neregulat. Aici subdivizarea produce două, nu trei componente, căci pătratele sînt cele mai simple şi cele mai regulate figuri disponibile. Pînă acum ne-am aflat într-un domeniu cunoscut. Totuşi prezenţa a trei culori diferite rezistă acestei soluţii, făcînd-o de fapt imposibilă, afară de cazul cînd relaţia dintre culori va satisface o altă condiţie. Culoarea porţiunii de suprapunere trebuie văzută ca o combinaţie a celorlalte două, sau măcar ca foarte apropiată de o asemenea combinaţie. În fond, purpuriul este o combinaţie de roşu şi albastru. Dacă se îndeplineşte această condiţie, suprafaţa respectivă se desface în eele două componente corespunzînd celorlalte două culori şi face astfel posibilă o subîmpărţire după cea mai simplă formă.

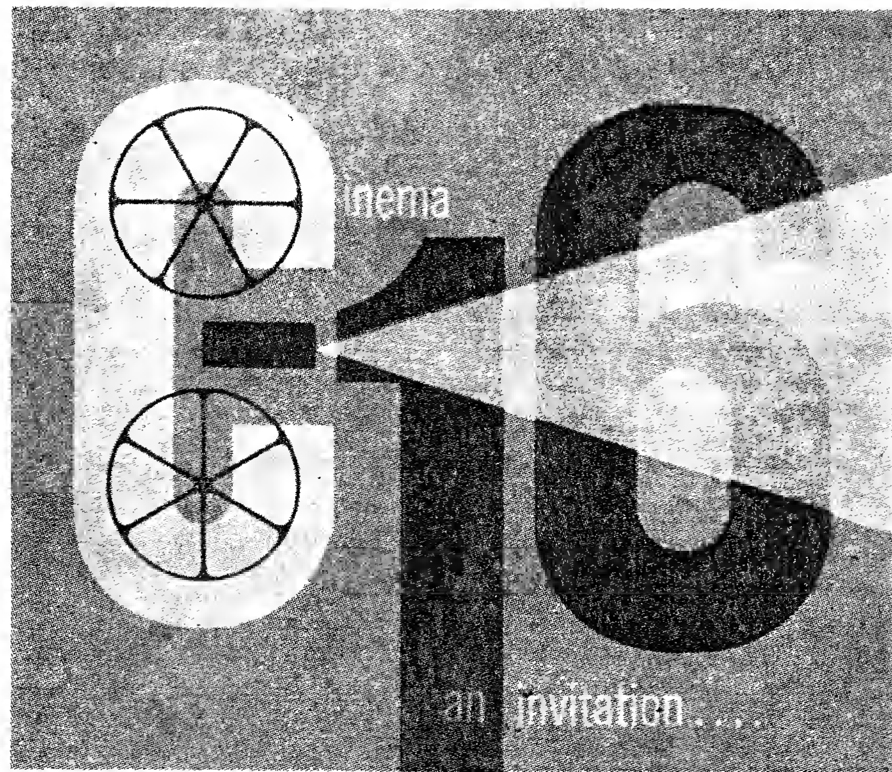


Figura 184

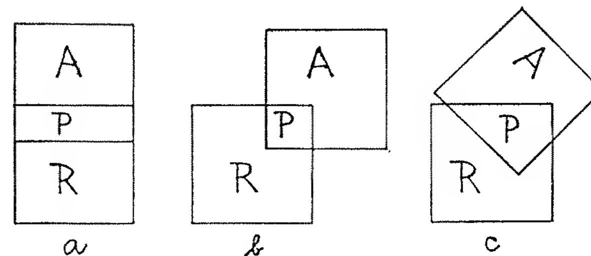


Figura 185

Dacă privim aria de suprapunere printr-un orificiu care exclude restul imaginii, nu vedem nici o transparență. Transparența este deci generată în întregime de context, ea fiind un artificiu prin care culoarea satisface cerințele ce rezultă dintr-un conflict între forme. Mecanismul structural care acționează aici va apărea mai clar dacă ne referim la o aplicație similară din muzică. Toate sunetele ce ajung în ureche la un moment dat sînt transformate de timpan într-o singură vibrație complexă, trebuind redisociate de mecanismul analizator din urechea internă atunci cînd e nevoie. În muzica polifonică, cum ar fi exemplul din Adrian Willaert dat mai jos (figura 186), vocile trebuie auzite ca linii melodice



Figura 186

separate; de aceea, în fiecare moment sunetul unitar ce ne parvine este disociat în componentele sale pentru a satisface cerințele structurale impuse de contextul orizontal. În muzica armonică, pe de altă parte, cum este pasajul din Wagner reprodus aici (figura 187), grupuri de sunete se aud ca o secvență de acorduri complexe, deoarece contextul nu cere disocierea în tonuri separate. Astfel în mu-

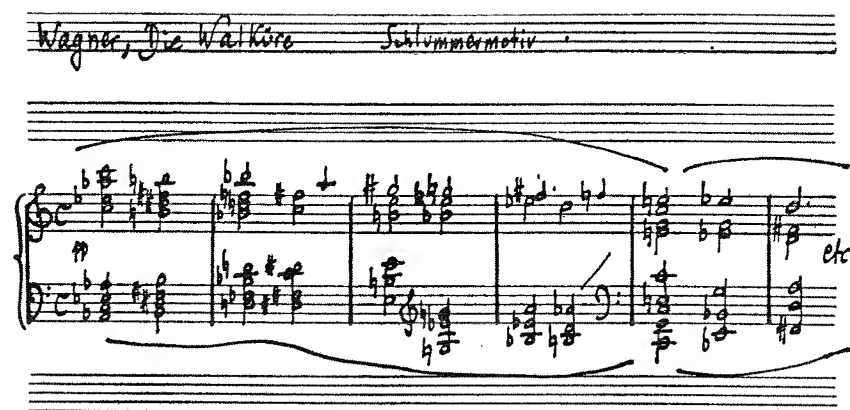


Figura 187

zică structura formei în dimensiunea temporală determină dacă sunetul emis într-un punct dat se va subdivide sau nu în elementele sale. Contextul spațial face același lucru în domeniul vederii.

Am observat că culoarea zonei de suprapunere trebuie să se apropie de o combinație vizuală a celorlalte două. Totuși există o anumită toleranță în privința acestei reguli. Artiștii moderni au făcut experimente, contrapunînd forma și culoarea pentru a vedea ce grad de abatere de la condiția cromatică optimă poate fi contracarat prin tendința formei spre subdivizare și viceversa. Acest lucru se poate stabili atît pentru nuanță cît și, mai ales, pentru strălucirea ei. În funcție de luminozitatea zonei de transparență obținem fie un efect cumulativ, fie un efect substractiv al amestecului de lumini (vezi și pag. 337). Dacă zona este relativ luminoasă, vedem ceva semănînd cu două pete de lumină colorată, proiectate pe un ecran și suprapunîndu-se parțial. Aria de suprapunere reflectă cam tot atîta lumină cît celelalte două împreună. Pe de altă parte, în situația creată de desenator în figura 184, cercle negre reduc mai pronunțat albeața luminii proiectate decît fundalul cenușiu.

Luminozitatea zonei de transparență este de asemenea unul dintre factorii ce ne ajută să stabilim care dintre formele concurente se vede ca situată în față. Experimentele lui Oyama și Morinaga sugerează că atunci cînd subiecții privesc o dungă albă intersectată de una neagră, dunga albă tinde să apară în față dacă zona de transparență este gri deschis, și în spate dacă zona centrală este gri închis. Aceasta înseamnă că un grad mai mic de luminozitate susține o formă frontală neîntreruptă. Se poate menționa aici că transparența nu este neapărat limitată la două forme. În figura 184 relația de transparență dintre literele negre și raza de lumină creează prin inducție o transparență adițională a razei în raport cu fondul cenușiu. În fine, un efect slab de transparență se poate obține fără aju-

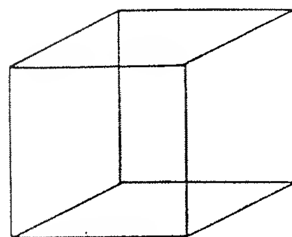


Figura 188

torul culorii sau luminozităţii, prin simpla forţă a formelor în sine. În desenul liniar al unui „cub de sîrmă" (figura 188), de pildă, percepem o netă reprezentare dublă a suprafeţelor, o parte anterioară sticloasă apărînd în ambele cazuri transparent în faţa celei posterioare. Efectul poate fi studiat şi în cîteva din desenele lui Josef Albers.

Transparenţa bazată numai pe relaţii de formă se percepe de asemenea în pictură şi sculptură atunci cînd volumele corpului uman se străvăd prin cutele veşmintelor. Două sisteme de forme, relieful membrelor şi relieful faldurilor, se intersectează în acest caz, luînd naştere o subdivizare a reliefului unitar prezentat realmente de către pictor sau sculptor. Cele două sisteme sînt suficient de organizate în sine şi suficient de discordante între ele pentru a crea o diferenţă de adîncime ca soluţie a conflictului formelor. Privind relieful de marmură al unor sculpturi greceşti clasice, cu greu putem crede că vedem o singură suprafaţă şi nu un corp învelit într-o ţesătură suplă de piatră.

Pentru a evita orice confuzie, termenul de „transparenţă" trebuie aplicat doar atunci cînd artistul într-adevăr urmăreşte un efect de „străvedere". Ideea că două corpuri pot apărea în acelaşi loc este rafinată şi se întîlneşte doar în stadiile de vîrf ale dezvoltării artistice, de pildă, în perioada Renaşterii. Artiştii moderni, printre care cubiştii, în special Paul Klee şi Lyonel Feininger, au folosit procedeul pentru a dematerializa substanţa fizică şi a întrerupe continuitatea spaţiului. O asemenea mentalitate este foarte departe de cea a troglodiţilor din paleolitic sau a băştinaşilor australieni, ale căror picturi au fost comparate de Siegfried Giedion cu operele artiştilor moderni. Giedion interpretează greşit două caracteristici, — suprapunerea corpurilor sau liniilor şi redarea simultană a interiorului şi exteriorului — dintre care nici una nu are de-a face cu transparenţa.

Deformările generează spaţiu

Pînă acum cea de-a treia dimensiune a fost discutată mai ales ca variabilă a distanţei în amplasarea obiectelor vizuale. Obiectele se aflau unul în spatele altuia sau unul în faţa altuia, dar în sine nu participau realmente la a treia dimensiune. Deşi unele dintre ele erau reliefuri şi nu suprafeţe plane, ele se conformau unor planuri orientate frontal, perpendiculare pe linia de vedere a observatorului.

Obiectele pot beneficia de a treia dimensiune pe două căi: înclinîndu-se faţă de planul frontal sau căpătînd volum ori rotunjime. Această diferenţiere suplimentară a conceptului spaţial se poate observa în toate artele vizuale, în sculptură, arhitectură, scenografie şi coregrafie, dar ea constituie un pas foarte important în pictură. În plan, tridimensionalitatea se poate reprezenta numai indirect, iar orice reprezentare slăbeşte caracterul nemijlocit al mesajului vizual. Atunci cînd am comparat două moduri de a reprezenta persoane şezînd în jurul unei mese (figurile 86 şi 87), observam că unul din aceste procedee transpunea spaţiul fizic într-o organizare bidimensională. Deşi această metodă înseamnă neglijarea completă a celei de-a treia dimensiuni, ea asigură din plin caracterul direct şi imediat. Celălalt procedeu trebuie să denatureze mărimile, formele, distanţele spaţiale şi unghiurile pentru a reda adîncimea, prejudiciind astfel considerabil nu numai caracterul bidimensional al acestei arte, dar şi obiectele reprezentate. Înţelegem de ce criticul de film André Bazin a numit perspectiva „păcatul originar al picturii occidentale". Manipulînd obiectele pentru a crea iluzia profunzimii, pictura îşi pierde nevinovăţia.

Figura 189 tinde spre înapoi, îndepărtîndu-se de observator. Această înclinaţie este slabă într-un desen făcut pe hîrtie, dar puternică atunci cînd figura

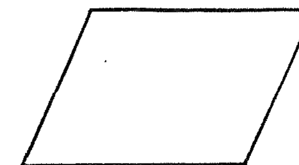


Figura 189

de contur este înlocuită cu o suprafaţă colorată; ea este de asemenea mai puternică dacă figura e proiectată pe un ecran sau dacă o formă luminoasă este privită într-o cameră întunecată. Eliberată de textura suprafeţei de hîrtie, figura se poate înclina spre înainte la fel de bine ca spre înapoi.

Ce face oare ca imaginea să devieze de la planul în care este situată fizic? Cu puţin efort, dealtfel, o putem menţine în planul frontal. Făcînd aceasta observăm că paralelogramul nu este perceput ca o figură de sine stătătoare, ci ca deviere de la o altă figură, mai simplă şi mai regulată: el este văzut ca un pătrat sau dreptunghi aplecat. În locul unui paralelogram vedem o figură dreptunghiulară deformată.

Deformarea este factorul esențial în perceperea adîncimii, deoarece ea reduce simplitatea și sporește tensiunea în cîmpul vizual, generind astfel o tendință spre simplificare și destindere. Această tendință poate fi satisfăcută în anumite condiții, transpunînd formele în cea de-a treia dimensiune.

Dar ce este de fapt o deformare? Nu orice modificare a formei. Dacă tai un colț dintr-un pătrat și îl adaug în altă parte a conturului acestuia, rezultă o schimbare a formei, dar nu o deformare. Nici dacă măresc întregul pătrat nu voi avea o deformare. Dar dacă privesc pătratul sau propriul meu corp într-o oglindă curbată, deformarea apare. O deformare lasă totdeauna impresia că obiectului i s-a aplicat un anumit efort mecanic, că a fost întins sau comprimat, răsucit sau încovoiat. Cu alte cuvinte, forma obiectului (ori a unei părți din obiect) în ansamblu a suferit o schimbare în cadrul ei spațial.

Deformarea implică totdeauna o comparație între ceea ce *este* și ceea ce *ar trebui să fie*. Obiectul deformat este văzut ca o abatere de la altceva. Cum se transmite ideea acestui „altceva"? Uneori doar pe baza cunoștințelor dobîndite mai înainte. Gîtul lung al Alicei este perceput ca deformație, dar lujerul florii nu. Cînd copilul aflat în prima sa vizită la grădina zoologică spune, văzînd girafa: „Nu există un asemenea animal!", el o compară cu o vagă normă a formei animalelor.

Alberto Giacometti relatează că, după ce petrecuse mult timp în tovărășia unui prieten japonez, pe care îl folosise și ca model, a fost uluit să constate într-o bună zi că prietenii săi europeni păreau ciudat de îmbujorați și durdulii. Aici deformarea nu era inerentă formei respective, ci se datora interacțiunii dintre cele văzute la un moment dat și imaginea standard păstrată în memoria artistului. Asemenea deformări se folosesc, de pildă, în caricatură. Pe de altă parte efectul din figura 189 nu depinde de cunoștințele noastre din trecut. Pentru oricine obișnuit să vadă adîncimea într-o suprafață picturală, pătratul ori dreptunghiul este imediat vizibil ca proiecție a unui paralelogram aplecat, iar sub presiunea tendinței spre cea mai simplă structură soluția este adoptată spontan.

Nu toate deformările cu formă mai simplă servesc scopului nostru. Multe dintre așa-numitele imagini anamorfice ilustrează acest lucru. Exemplul cel mai cunoscut este craniul din tabloul lui Holbein *Ambasadorii*. El pare a fi fost pictat pe o foaie de cauciuc și apoi întins pînă la a-l face de nerecunoscut. A vedea această lungă fîșie de suprafață pictată ca proiecție a unui craniu normal depășește forțele percepției omenești; mai mult, ambianța spațială din tablou nu încurajează, o asemenea percepție. John Locke spunea despre o asemenea pictură că „în starea în care se află, nu se poate desluși dacă i se potrivește mai mult numele de „om" sau de „Cezar" decît numele de „maimuță" sau de „Pompei".* Un dreptunghi poate

* J. LOCKE, *Eseu asupra intelectului omenesc*, trad. A. Roșu și T. Voiculescu, Ed. Științifică, 1961.

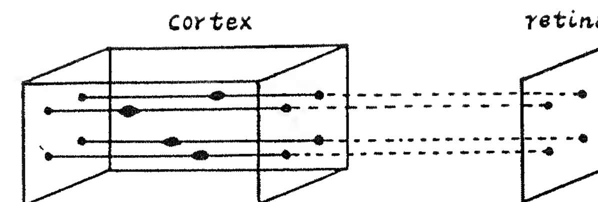


Figura 190

fi definit în termeni tehnici ca un pătrat deformat, dar nu îl putem vedea astfel deoarece este el însuși o figură stabilă și simetrică.

Atît timp cît paralelogramul aplecat se înregistrează pe retinele noastre, el nu poate fi readus la forma de pătrat sau dreptunghi în planul frontal. Dar, așa cum observam mai sus, dimensiunea adîncimii este o „cale a libertății", aceeași proiecție menținîndu-se pe întreaga scară a distanțelor. Ne putem imagina centrul cerebral de prelucrare a datelor ca un fel de abac tridimensional (figura 190), în care diferitele componente ale stimulului se pot deplasa liber înainte și înapoi ca niște bile, dar sînt menținute pe vergelele lor de configurația proiecției retiniene. Astfel paralelogramul aplecat se poate schimba într-o figură dreptunghiulară, fiind văzut ca înclinat înapoi. El se conformează așadar principiului nostru în sensul că „o imagine apare ca fiind tridimensională atunci cînd poate fi văzută ca proiecție a unei situații tridimensionale structural mai simplă decît cea bidimensională" (pag. 249).

Să ne amintim că orice imagine vizuală poate fi proiecția unei infinități de forme. Abacul nostru ne demonstrează aceasta. Dacă paralelogramul este proiecția unui dreptunghi aplecat, un dreptunghi sau un pătrat este, în mod similar, proiecția unei infinități de paralelograme aplecate. (Las deoparte pentru moment modificarea suplimentară datorată dependenței mărimii de distanță.) Totuși nimeni nu vede un pătrat frontal ca paralelogram aplecat sau un cerc frontal ca elipsă aplecată. Figura frontală este văzută ca proiecție numai atunci cînd forma tridimensională rezultată este structural mai simplă.

Observăm în plus că, văzînd paralelogramul ca pătrat ori dreptunghi aplecat, înregistrăm nu numai un cîștig de simplitate, dar și o anumită pierdere. Căci deși pătratul este neîndoios o formă mai simplă, frontalitatea este structural o orientare spațială mai simplă decît o aplecare oblică spre înapoi, care implică a treia dimensiune. Avem aici de fapt o confruntare între factorii de simplitate ai celor două versiuni. *Atunci cînd spunem că versiunea tridimensională este cea mai simplă, înțelegem prin aceasta că ea a cîștigat confruntarea.* Afirmația este valabilă pentru toate cazurile de aplicare a principiului simplității. Mai sînt necesare multe experimente pentru a putea stabili ponderea comparativă a diferiților factori de simplitate, și fără cunoștințe mult mai mari despre fiziologia

vederii nu vom putea înţelege de ce forţele lor se confruntă tocmai în acest mod. Deocamdată trebuie să ne mulţumim a constata că dacă percepţia vizuală poate alege între o formă mai simplă şi o orientare spaţială mai simplă, ca o preferă pe prima.

Cutii în trei dimensiuni

Cele spuse despre figurile plane aplecate se pot aplica şi corpurilor geometrice. Figura 191 *a*, pe care o vedem ca un cub, este o combinaţie de trei paralelograme oblice, fiecare din ele tinzînd să se transforme într-o figură dreptunghiulară ce se retrage în adîncime. Corpul rezultat este văzut fie ca un cub fie, dacă cele trei muchii centrale se retrag în adîncime, ca un interior deschis, compus din tavan, peretele din fund şi un perete lateral. Versiunea cub, care permite obiectului să stea pe o bază solidă, este versiunea mai stabilă.

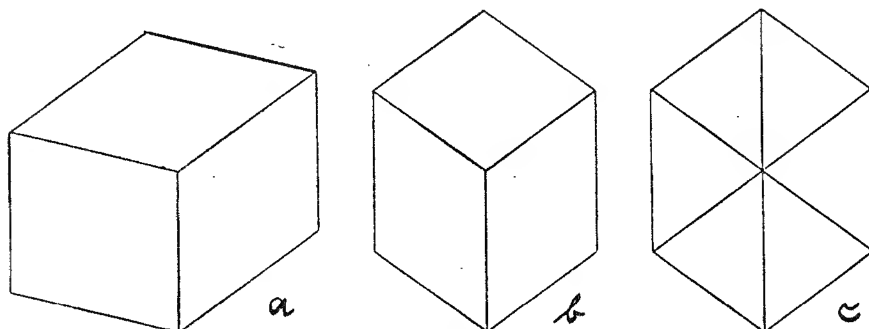


Figura 191

Nu putem totuşi trata aceste figuri mai complexe doar ca o aplicaţie întreită a celor discutate la figura 189. În figura 191 *b*, efectul de adîncime este mult redus, fiindcă cele trei planuri se îmbină, formînd o figură simetrică, cu un grad considerabil de stabilitate în orientarea frontală. Chiar şi aşa, este greu să vedem figura *b* ca un hexagon plan, pe cînd *c* nici nu poate fi văzut, în fond, decît ca hexagon, deşi această figură este o proiecţie mai completă a cubului decît cealaltă. În *c* sînt redate toate muchiile, dar simetria figurii, făcînd simplitatea acesteia irezistibil de stabilă, distruge totodată raporturile dintre elementele necesare unui cub: colţurile centrale ale feţelor pătrate au devenit intersecţii, muchiile anterioare şi posterioare se contopesc în linii continue etc. Şi aici tridimensionalitatea apare doar atunci cînd figura frontală este văzută ca proiecţie a unei forme mai simple în a treia dimensiune.

Este remarcabil că figurile 189 şi 191 par suficient de convingătoare. Dacă fotografiem o placă dreptunghiulară sau un cub de lemn aplecate în spaţiu, nu vom găsi două muchii care să apară strict paralele. Toate suprafeţele vor fi trapeze convergente în adîncime. Acelaşi lucru este valabil pentru proiecţiile recepţionate de retină. Aşadar desenele noastre liniare ar trebui să pară cu totul nefireşti. De fapt ele par astfel într-o anumită măsură. În figura 191 *a* muchiile posterioare ale cubului par ceva mai lungi decît cele anterioare, astfel încît faţa superioară şi cele laterale par a fi divergente spre înapoi. Efectul este destul de pronunţat, creînd convingerea că în picturile japoneze şi chinezeşti muchiile paralele diverg, deşi măsurătoarea arată că nu se întîmplă aşa.

Putem interpreta fenomenul în sensul că ochii noştri se aşteaptă să vadă paralelismul reprezentat prin linii convergente. A fost totuşi necesară introducerea perspectivei centrale pentru a da tablourilor această convergenţă, deşi reprezentarea paralelelor prin paralele rămîne un procedeu mai frecvent şi mai natural. El este folosit spontan în fazele iniţiale ale artei, oriunde reprezentarea spaţiului depăşeşte planitatea tehnicii „egiptene" — în desenele copiilor, în operele pictorilor naivi şi ale altor „primitivi" — dar este de asemenea răspîndit în arta foarte rafinată a Extremului Orient. Mai mult, el este universal folosit de matematicieni, arhitecţi şi ingineri atunci cînd se cer reprezentări neambigue ale unor corpuri geometrice. Care sînt deci virtuţile acestui procedeu „nefiresc"?

Este adevărat că liniile convergente dintr-o fotografie sau dintr-un desen bazat pe perspectiva centrală dau un efect de adîncime mult mai pronunţat. Este însă la fel de adevărat că un cub format din linii paralele arată mai mult a cub. Aceasta se întîmplă deoarece paralelismul păstrează o proprietate obiectivă esenţială a cubului. Avantajul este şi mai simţitor în cazul aplicaţiilor tehnice. Dacă unui tîmplar sau constructor i se cere o copie exactă a obiectelor din figura 192, el n-ar şti dacă unghiurile neregulate şi formele oblice sînt proprietăţi ale obiectelor în sine sau numai convergenţe perspectivale. Ambii factori, indiferent în ce raport s-ar afla, pot contribui la acest efect.

Metoda de reprezentare în spaţiu pe care o examinăm acum este cunoscută sub mai multe denumiri; eu prefer s-o numesc *perspectivă izometrică*. Pentru a

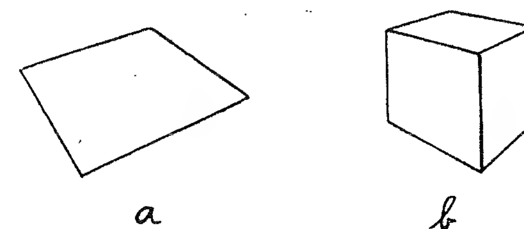


Figura 192

o evalua corect trebuie să ne amintim că forma picturală nu se dezvoltă din imitarea fidelă a naturii. Obiectele lumii fizice nu sînt turtite într-un tablou ca muştele pe parbriz. Forma picturală se naşte din condiţiile impuse de mediul bidimensional. Regula care guvernează redarea profunzimii în plan prescrie ca *nici un aspect al structurii vizuale să nu fie deformat decît dacă percepţia spaţiului o cere* — indiferent de ce ar reclama o proiecţie corectă din punct de vedere mecanic.

O scurtă privire asupra fazelor de dezvoltare va lămuri lucrurile. La un nivel timpuriu, copilul reprezintă obiectele cubice, bunăoară corpul unei case, ca simple pătrate sau dreptunghiuri (figura 193 *a*). Acestea nu sînt faţa frontală,

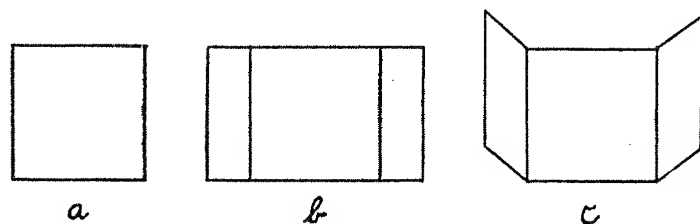


Figura 193

ci echivalentul bidimensional „nemarcat" al cubului ca întreg. Pasul următor spre diferenţiere se datorează nevoii de a subdivide cubul în mai multe feţe. Acum pătratul sau dreptunghiul iniţial preia funcţia mai specifică de faţadă, la care feţele sînt adăugate simetric, la început în cadrul planului frontal *(b)*. Apare apoi necesitatea diferenţierii între dimensiunea frontală şi profunzime. Aceasta se obţine prin descoperirea că, în anumite condiţii, oblicitatea e percepută ca retragere în adîncime — o constatare extrem de importantă.

Deformarea, spuneam mai înainte, este mijlocul principal de reprezentare a profunzimii în plan. Oblicitatea, la rîndul ei, este cea mai elementară deformare ce duce la percepţia adîncimii. Desigur, nu toate formele oblice generează adîncime, ci numai acelea ce pot fi interpretate ca deviere de la cadrul normal al verticalei şi orizontalei. Dacă această condiţie este satisfăcută, oblicitatea dispare, producîndu-se o revenire la cadrul mai simplu. Iată ce a descoperit copilul atunci cînd desenează figura 193 *c*. În toate aplicaţiile perspectivei izometrice, oblicitatea în sine este considerată suficientă pentru reprezentarea adîncimii.

Dacă figura 193 *c* nu este înţeleasă ca derivînd logic din condiţiile mediului bidimensional, ea poate fi uşor interpretată greşit ca „perspectivă răsturnată", apărînd în acest caz ca opusul imaginii născute din imitarea naturii. În loc de

a converge în adîncime, formele diverg. Acest mod de interpretare nu poate decît să complice lucrurile. Formele divergente nu apar ca abatere de la perspectiva convergentă folosită anterior, ci ca un artificiu elementar de reprezentare spaţială, cu mult înainte de introducerea tehnicii rafinate a perspectivei centrale.

Figura 194 este o ilustraţie din tratatul de arhitectură al lui Vitruvius (ediţia Cesariano, publicată la Como în 1521). Pentru ochiul modern, gravura poate

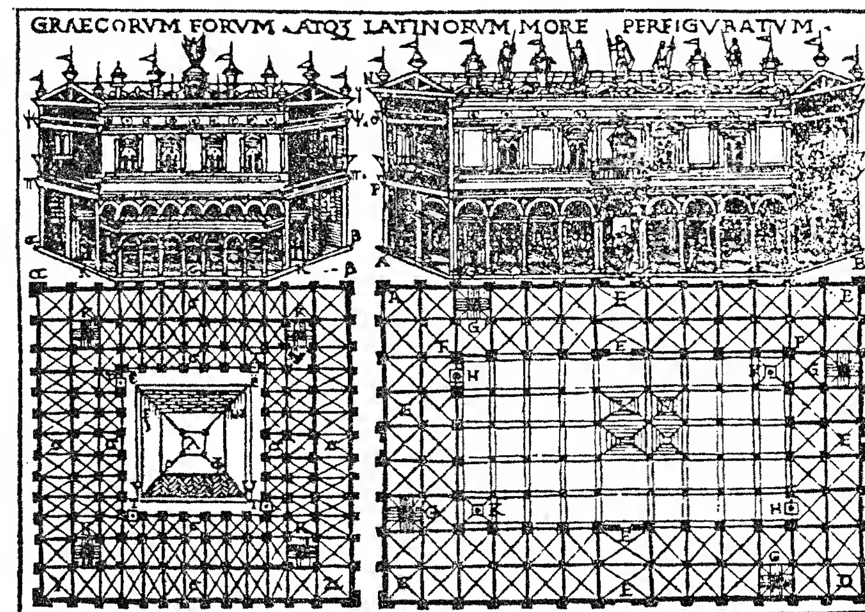


Figura 194
Din ediţia Cesare Cesariano a lucrării lui VITRUVIUS, Zece cărţi de arhitectură, *Como, 1521.*

reprezenta o clădire prismatică ai cărei pereţi laterali se retrag oblic spre înapoi. Dar atît proiecţia orizontală a clădirii, cît şi textul ilustrat de imagine ne asigură că e vorba de o formă cubică („Grecii îşi construiau forurile ca pătrate împrejmuite de colonade duble foarte spaţiate ..."). De fapt, ilustraţia îşi atinge scopul. Oblicitatea pereţilor laterali defineşte suficient poziţia lor în spaţiu. Aceşti pereţi laterali ar rămîne invizibili dacă aspectul frontal al clădirii ar fi realizat în perspectivă convergentă.

Cele de mai sus ne ajută să înţelegem că perspectiva divergentă este unul dintre procedeele folosite de desenator în tratarea unei trăsături caracteristice a mediului pictural: Exceptînd cazul special al transparenţei, *un singur obiect*

poate fi direct vizibil la un moment dat într-un punct anumit de pe suprafaţă. Dacă spaţiul fizic este proiectat pe o suprafaţă, fiecare punct din proiecţie reprezintă inevitabil mai mult decît un obiect sau o porţiune dintr-un obiect. Planul anterior ascunde planul posterior; faţa anterioară ascunde faţa posterioară. Perspectiva convergentă ascunde feţele laterale, perspectiva divergentă ni le dezvăluie.

Să examinăm figura 195, *a*, un detaliu al unui altar spaniol din secolul al XIV-lea; *b* redă acelaşi subiect desenat în perspectivă convergentă. Notăm

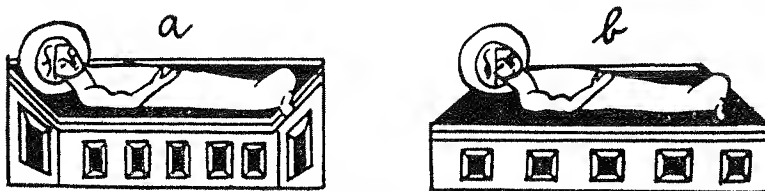


Figura 195

că *a* dezvăluie clar aripile laterale ale obiectului cubic, dîndu-le prin aceasta mai mult volum. În plus, unghiurile obtuze ale colţurilor anterioare din *a* fac ca suprafaţa superioară să se lăţească spre înapoi, plasîndu-l pe pruncul Iisus într-un fel de spaţiu semicircular, pe cînd baza convergentă intersectează pruncul în *b*. Avantajele vizuale ale procedeului sînt atît de vădite încît nu rămînem surprinşi constatînd că el a fost din nou întrebuinţat de artiştii moderni imediat ce arta occidentală s-a degajat de constrîngerea perspectivei „realiste". Exemple pot fi găsite în opera lui Picasso (figura 196). În unele stiluri arhitecturale, preferinţa

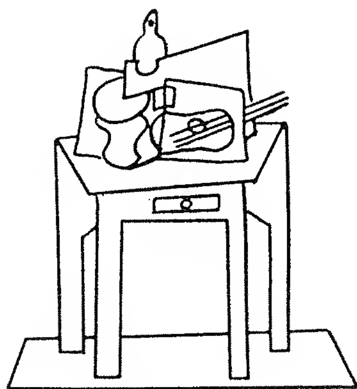


Figura 196

pentru formele hexagonale şi semihexagonale (de tip bovindou) este de asemenea strîns legată de faptul că feţele laterale divergente redau volumul construcţiei mult mai direct decît cele ale cuburilor dreptunghiulare.

Întrucît reprezentarea picturală a corpurilor cubice derivă din pătratul primordial (figura 193 *a*), există motive întemeiate pentru folosirea universală

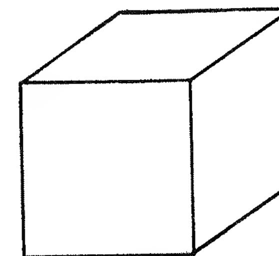


Figura 197

a unor forme de felul celor redate în figura 197. Pătratul iniţial este încă vizibil, dar în cursul diferenţierii el a preluat funcţia de faţă frontală. Ca atare el nu trebuie deformat, căci nu constituie o abatere de la planul frontal. La el se adaugă faţa superioară şi cea laterală, care exprimă adîncimea prin oblicitate. Toate acestea sînt destul de logice, şi în fapt cei mai mulţi oameni pot privi un asemenea desen toată viaţa fără să vadă în el altceva decît imaginea corectă şi convingătoare a unui cub. Ne-am obişnuit din copilărie să percepem reprezentările spaţiale prin intermediul unei tehnici bidimensionale. În cadrul acestei tehnici desenul este corect.

Şi totuşi el este foarte greşit sub raportul proiecţiei optice. Atunci cînd vedem frontal faţa anterioară a unui cub, nu putem vedea concomitent şi feţele laterale. Desenul redă proiecţia unui hexaedru înclinat asimetric, care conţine unghiuri oblice. Chiar şi aşa, economia vizuală şi logica acestei îmbinări de aspect frontal şi oblicitate izometrică ne fac să vedem un cub coerent, redat cu fidelitate.

Pătratul frontal nedeformat are avantajul de a oferi ochiului o bază stabilă, o „tonică" în sensul muzical al termenului, de la care orice altceva poate fi perceput ca deviere netă. Din acest motiv, feţele ce se retrag produc un efect de adîncime mai pronunţat decît dacă ele n-ar fi legate de o bază standard de la care să devieze. Forma ortogonală frontală contribuie de asemenea la acordarea spaţiului pictural cu cadrul observatorului, fiind orientată perpendicular pe linia lui de vedere. În sfîrşit, folosită ca decor arhitectural într-un tablou, faţada oferă un fundal stabilizator pentru imaginile din planul frontal, cum ar fi alaiuri sărbătoreşti sau alte scene cu figuri.

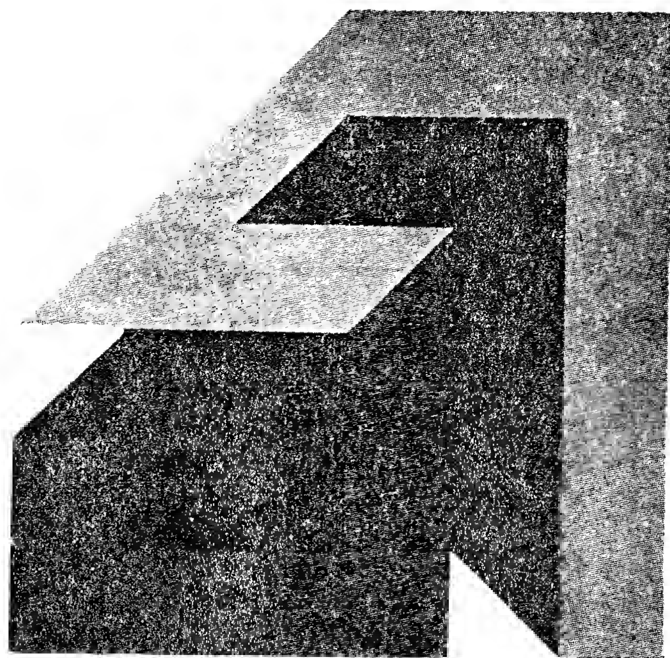


Figura 198
HORST SCHEFFLER, *Modulaţie de unghiuri alternante, 1971*

Figura 198 este o reproducere în alb şi negru a unei picturi de Horst Scheffler. Ea foloseşte perspectiva izometrică în combinaţie cu frontalitatea pentru a studia interacţiunea ambiguă dintre planitate şi adîncime. Muchia oblică scurtă din centru este văzută ca parte dintr-o înclinare izometrică în adîncime atunci cînd o abordăm din stînga, dar ca o muchie aplecată în planul frontal atunci cînd o abordăm de jos. Paralelismul menţinut în perspectiva izometrică permite să fie împins înapoi în planul frontal, cel puţin pe intervale scurte, iar echilibrul instabil dintre a doua şi a treia dimensiune generează o dinamică foarte modernă şi interesantă.

Pe de altă parte, ancorarea în planul frontal poate fi simţită ca împiedicînd mişcarea liberă în spaţiu. Fenomenul este ilustrat în figura 199. În *b* se utilizează perspectiva izometrică pe două direcţii. Renunţînd la orice element de frontalitate, obiectul pictural se mişcă mult mai liber şi, deşi este ancorat în cadrul spaţial al imaginii, el pare să plutească în raport cu privitorul, de ale cărui coordonate ortogonale nu mai este legat. Aceasta este schema compoziţională a picturilor japoneze tradiţionale, cum sînt străvechile ilustraţii la *Povestea lui Genji*,

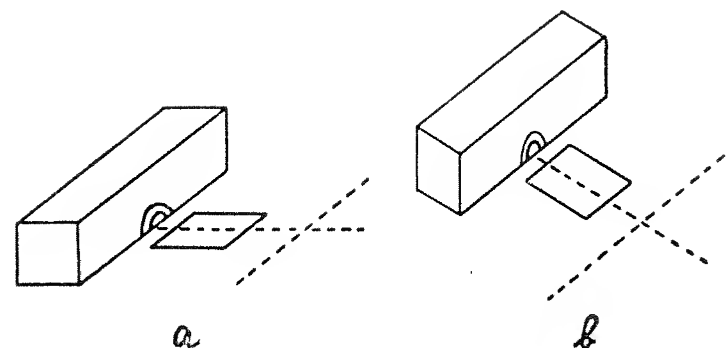


Figura 199

ca şi a gravurilor Ukiyo-e din secolul al XVIII-lea. Privitorul, în loc să fie legat direct de lumea picturală, se uită la ea oblic, văzînd o lume ce ar părea total independentă de el dacă dimensiunea verticală nu şi-ar păstra deplina frontalitate. Această inconsecvenţă apare foarte clar în cazul figurilor umane, care nu sînt redate în racursi şi nici văzute de sus, cum ar cere-o construcţia spaţială, ci întîlnesc privirea observatorului perpendicular pe întreaga lor lungime.

În fine, voi menţiona o practică folosită în desenele izometrice, bunăoară de Theo van Doesburg. Întrucît unghiul dintre cele două direcţii pentru reprezentările de tipul figurii 199 *b* este ales după plac, el poate fi de 90°. Un asemenea unghi drept oferă un nou element de legătură cu planul frontal la care, dealtfel, s-a renunţat — un procedeu paradoxal subtil, acesta fiind unul din acele cazuri greu de realizat în care ambianţa spaţială ne obligă să vedem unghiurile drepte ca proiecţii ale unor unghiuri ascuţite.

Contribuţia spaţiului fizic

A devenit clar acum că toate efectele de profunzime în experienţa vizuală trebuie create de sistemul nervos şi de intelect. Acest lucru este vădit în cazul imaginilor bidimensionale, dar la fel de adevărat şi atunci cînd privim obiecte şi imagini în spaţiul fizic, bunăoară opere sculptate sau arhitecturale. Desigur, efectul de adîncime produs de obiectele din spaţiul fizic sau din holograme este mult mai frapant decît cel creat de tablouri, căci lumina primită de la asemenea surse permite folosirea unor puternice criterii de profunzime suplimentare şi elimină aproape total pe cele ce contracarează adîncimea.

Aceşti indicatori suplimentari sînt numiţi în general, în manualele de psihologie, „repere fiziologice" — un termen nepotrivit, care ascunde faptul că toate elementele de percepţie a adîncimii au o bază fiziologică. Se creează în plus impresia eronată că aceşti factori diferă cumva în principiu de cei inerenţi

formelor, culorilor şi gradelor de strălucire înregistrate de retină. De fapt, indicatorii ce pot fi numiţi „determinaţi de adîncime" nu sînt nicidecum pur fiziologici; ei se bazează pe percepţia vizuală tot atît de mult ca şi cei lipsiţi de o asemenea determinare.

Cel mai eficace dintre aceşti indicatori determinaţi de adîncime este vederea binoculară, care dă naştere stereoscopiei. Aşa cum arată Wittgenstein, nu rezultă în nici un caz de la sine că cooperarea dintre cei doi ochi trebuie să ducă la percepera adîncimii; ea ar putea la fel de bine produce o imagine neclară. Figura 200 demonstrează schematic că atunci cînd cei doi ochi privesc aceleaşi obiecte,

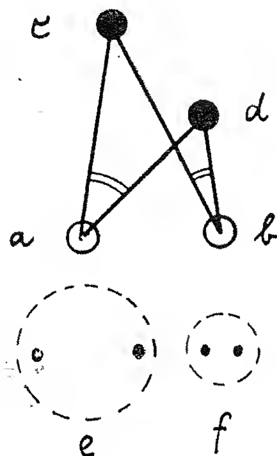


Figura 200

de pildă două puncte situate la distanţe diferite, ei recepţionează imagini diferite. În cazul de faţă cele două puncte sînt mai depărtate între ele pentru ochiul stîng *a* decît pentru ochiul drept *b*, imaginile respective fiind redate în *e* şi *f*. Confruntat cu două imagini diferite, simţul vederii se află în dilemă. Configuraţia de stimuli înregistrată pe retină este invariabilă, dar şi aici, ca şi în cazul suprapunerii sau al figurii şi fondului, a treia dimensiune ne oferă „calea libertăţii", permiţînd contopirea celor două imagini plane în una tridimensională. Astfel tridimensionalitatea este o dată mai mult generată de tendinţa de simplificare şi de reducere a tensiunii.

În stereoscopie, conflictul dintre imagini derivă din paralaxa spaţială, adică din acea deosebire între imagini ce se datorează amplasării diferite a celor doi ochi. Un mecanism similar acţionează în paralaxa temporală, atunci cînd imagini diferite rezultă din faptul că privitorul îşi schimbă amplasarea. Dacă

ne mişcăm capul lateral obţinem imagini diferite, care pot fi din nou contopite într-o imagine tridimensională unitară. Experimente de felul celor întreprinse de Eleanor J. Gibson sugerează că acest indicator de prespectivă este deja activ la copiii mici şi la animalele tinere. În artă el acţionează atunci cînd ochii privitorului sau aparatul de filmat trec dintr-un punct de perspectivă în altul, intensificînd astfel considerabil efectul de adîncime al corpurilor percepute. Un efect corespunzător se naşte dacă rotim o sculptură pe un disc turnant.

Nici paralaxa spaţială şi nici cea temporală nu pot fi folosite pentru mărirea adîncimii în imaginile plane. Dimpotrivă, ele contribuie la dezvăluirea planităţii suprafeţei. Efectul de adîncime al unei picturi creşte dacă eliminăm paralaxa privind cu un ochi dintr-o poziţie strict imobilă. În holografie, totuşi, paralaxa acţionează exact ca în spaţiul real, căci această tehnică nu produce imagini plane; ea reconstituie inputul luminos al situaţiei originare.

În sfîrşit, putem menţiona doi indicatori de adîncime care procură informaţii din percepţia kinestezică. Pentru a înregistra imagini ale aceluiaşi obiect, cei doi ochi trebuie să realizeze o convergenţă. Unghiul format de axele ochilor este mare dacă obiectul se află aproape, devenind mai mic pe măsură ce creşte distanţa. Modificarea tensiunii în muşchii oculari se corelează cu distanţa prin intermediul sistemului nervos. Convergenţa rezultă, fireşte, din tendinţa de a obţine o coincidenţă a celor două imagini şi, implicit, o simplificare a situaţiei perceptuale.

Tot astfel senzaţiile kinestezice provenind de la muşchiul ciliar ce controlează curbura cristalinului din ochi sînt folosite de sistemul nervos ca indicator indirect al distanţei. Acest dispozitiv de reglare este guvernat de gradientul imagine neclară—imagine clară al cîmpului vizual.

Simplu, nu veridic

Dacă renunţăm la paralelismul perspectivei izometrice şi adăugăm variaţia mărimii ca indicator suplimentar al celei de-a treia dimensiuni, obţinem un efect de adîncime corespunzător mai mare (figura 192). În acest caz muchiile mai depărtate ale figurii sînt mai scurte decît cele apropiate. Dar chiar şi astfel s-ar putea să percepem un dreptunghi sau un cub mai mult sau mai puţin convingător. Această capacitate a vederii de a „îndrepta" proiecţia deformată şi de a o percepe ca un obiect ortogonal orientat oblic este de regulă atribuită „constanţei de mărime şi formă".

Termenul are unele conotaţii ce ne pot induce în eroare. El este adesea interpretat ca însemnînd că, în ciuda deformărilor proiective, obiectele vizuale se văd potrivit cu forma lor fizică obiectivă. Se spune că obiectele rămîn „constante". Există un anumit adevăr în această observaţie, dar nu atît de universal pe cît s-ar putea crede, şi el înlocuieşte principiul esenţial al explicaţiei cu unul secundar. Este foarte important pentru artist să înţeleagă că constanţa mărimii

şi formei depinde de tendinţa spre cea mai simplă formă, care poate sau nu să producă un percept „veridic".

Să ne imaginăm un trapez luminos aşezat pe podeaua unei camere întunecate, la o anumită distanţă de privitor, astfel încît să dea naştere unei proiecţii în formă de pătrat pe retinele privitorului (figura 201). Dacă privitorul

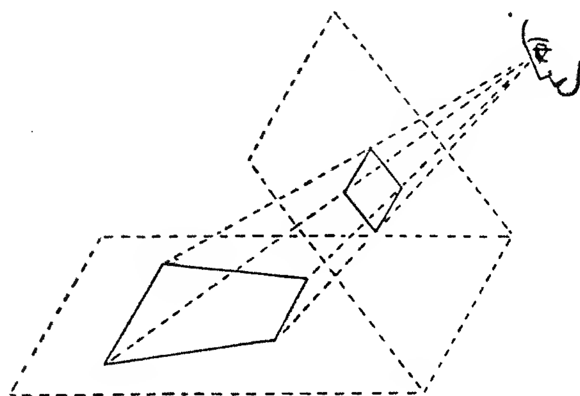


Figura 201

se uită la figură printr-un orificiu de observaţie (neindicat în imagine), el va vedea probabil un pătrat frontal. Aceasta se întîmplă nu pentru că proiecţia are formă de pătrat, ci pentru că pătratul frontal este cel mai simplu percept oferit de proiecţie. Cît despre obiectul fizic de pe podea, privitorul îl vede greşit, ceea ce înseamnă că în acest caz principiul constanţei nu creează o imagine veridică. Conchidem că *perceptul corespunde formei unui obiect fizic în racursi dacă, şi numai dacă, această formă este cea mai simplă figură a cărei deformaţie o poate constitui imaginea proiectivă*. Din fericire acest lucru se întîmplă relativ frecvent. În ambianţa creată de om paralelele, dreptunghiurile, pătratele, cuburile şi cercurile se întîlnesc des, iar o tendinţă spre forme simple există şi în natură.

Tipul de înşelare a simţurilor ilustrat în figura 202 este binevenit în lumea iluziilor vizuale, de pildă pe scenă sau în anumite stiluri de arhitectură. Adesea este nevoie să se dea impresia unei adîncimi mai mari decît cea disponibilă fizic. Dacă un scenograf construieşte o cameră normală, cu podea plană şi pereţi ortogonali (figura 202 *a*, proiecţia orizontală), spectatorul receptează imaginea proiectivă *b* şi în consecinţă vede camera aproximativ aşa cum este (*c*). Dacă însă podeaua se înclină în sus, plafonul în jos, iar pereţii, trapezoidali, converg spre înapoi (*d*), înclinarea fizică se îmbină cu cea perspectivală, dînd naştere proiecţiei *e*. Datorită diferenţei mai pronunţate dintre deschiderea frontală şi peretele din fund, spectatorul vede o cameră cubică mult mai adîncă (*f*).

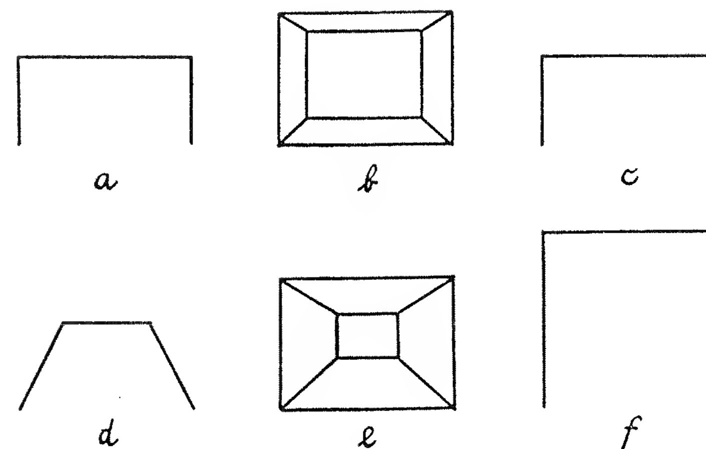


Figura 202

Cele de mai sus contrazic principiul constanţei, dar corespund exact cu cerinţele principiului simplităţii. Un exemplu frapant ni-l oferă Palazzo Spada din Roma. Cînd Francesco Borromini a reconstruit clădirea în jurul anului 1635, intenţia lui era să realizeze o perspectivă arhitecturală adîncă, îngustîndu-se spre fund într-o colonadă boltită. Dacă privitorul se află în curte şi priveşte spre colonadă, el vede un tunel lung, flancat de coloane şi ducînd spre un spaţiu deschis, în care observă statuia relativ mare a unui luptător. Dar îndată ce pătrunde în colonadă, privitorul are o marcată senzaţie de ameţeală, căci îşi pierde orientarea în spaţiu. Borromini avea la dispoziţie doar un spaţiu limitat, iar colonada este de fapt scurtă. Ea măsoară circa 8,5 m de la primul arc pînă la ultimul. Arcul din faţă este înalt de aproape 6 m şi lat de 3 m. Arcul din fund e înalt de numai 2,4 m şi lat de aproape 1 metru. Pereţii laterali converg, pavimentul se înalţă, plafonul se înclină în jos, iar intervalele printre coloane scad. Ajungînd la statuia luptătorului, privitorul constată cu uimire că ea este destul de mică.

Există şi alte exemple. Piaţa San Marco din Veneţia este lată de 82 m pe latura răsăriteană şi de numai 56 m pe cea apuseană. Clădirile laterale (procuraţia) diverg spre biserică. Astfel, stînd în faţa bisericii pe latura estică şi privind spre piaţa lungă de 175 m, observatorul are o privelişte mult mai adîncă decît din partea vestică. Arhitecţii medievali sporeau efectul de profunzime în multe biserici făcînd ca laturile să fie uşor convergente spre spaţiul rezervat corului şi micşorînd treptat intervalele dintre coloane.

Procedeul contrar menţine forma regulată, rezistînd influenţei exercitată de perspectivă, şi scurtează distanţa apareută. Constatăm aceasta în cazul patrulaterului format de colonadele lui Bernini în piaţa San Pietro din Roma sau în

cel al pieţei lui Michelangelo din faţa Capitoliului. Ambele converg spre privitorul ce se apropie. După Vitruvius, grecii măreau grosimea coloanelor la partea superioară faţă de bază într-un raport ce creştea cu înălţimea coloanei. „Căci ochiul este totdeauna în căutarea frumuseţii, şi dacă nu împlinim dorinţa lui de plăcere printr-o mărire proporţională a acestor măsuri, compensînd astfel amăgirea privirii, spectatorul va vedea o privelişte stîngace şi greoaie.

Platon menţionează o practică similară a sculptorilor şi pictorilor. „Căci dacă artiştii ar da proporţiile adevărate frumoaselor lor lucrări, partea de sus, care e mai departe, ar părea disproporţionată în comparaţie cu cea de jos, care e mai aproape; şi astfel ei părăsesc adevărul în imaginile lor şi redau numai acele proporţii ce ne apar frumoase, neţinînd seama de cele adevărate." În perioada Renaşterii, Vasari spunea: „Cînd statuile urmează a fi puse la loc înalt şi nu este de ajuns spaţiul dedesubt ca să te poţi îndepărta destul spre a le privi de la distanţă, ei eşti nevoit să stai aproape sub ele, atunci acestea trebuie făcute cu un cap sau două mai înalte". Dacă se face aceasta, „ceea ce se adaugă în înălţime se pierde în racursi şi, cînd le priveşti, ele par într-adevăr bine proporţionate, corecte şi nu pitice, ba chiar pline de graţie".

Adalbert Ames ne dă cîteva exemple izbitoare de discrepanţă între spaţiul fizic şi cel psihologic. În cea mai cunoscută dintre aceste demonstraţii (figura 203), subiectul priveşte printr-un orificiu de observaţie (*o*) într-o cameră ce pare să aibă o formă normală de dreptunghi f(*e*—*f*—*c*—*d*). Planul real al încăperii este *a*—*b*—*c*—*d*. Camera este construită astfel încît să dea observatorului o imagine retiniană identică cu cea a unei camere cubice obişnuite. În acest scop pereţii, podeaua şi tavanul sînt înclinaţi şi deformaţi corespunzător, ca şi mobila dealtfel. Într-o asemenea încăpere se petrec lucruri misterioase. O persoană situată în *p* este percepută ca aflîndu-se în *q*, părînd astfel pitică pe lîngă o altă persoană ce stă în *r*; un bărbat de aproape doi metri în *p* pare mai mic decît băieţelul din

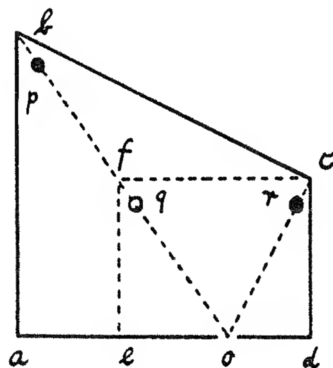


Figura 203

r. În peretele din fund există două ferestre. Faţa unei persoane care se uită prin fereastra din stînga pare mult mai mică decît o faţă văzută în fereastra din dreapta.

Fenomenul este uimitor doar dacă uităm că, pentru un observator care priveşte cu un ochi printr-un orificiu, vederea depinde mai ales de imaginea proiectivă de pe retina sa. Nu contează deloc dacă această imagine vine dintr-o cameră deformată, din una dreptunghiulară sau din fotografii ale acestor camere. Dacă încăperea deformată este văzută ca dreptunghiulară, singura explicaţie necesară este faptul că o cameră dreptunghiulară fizic este văzută ca atare; căci proiecţia unei asemenea camere corespunde unei infinităţi de forme cubice mai mult sau mai puţin deformate, dintre care este aleasă cea mai simplă, mai simetrică şi mai regulată. Ames însuşi a folosit această demonstraţie pentru a afirma că vedem ceea ce ne aşteptăm să vedem: nimeni nu se aşteaptă să vadă o cameră strîmbă. Acest lucru poate fi adevărat, dar cine se aşteaptă ca tatăl să fie mai mic decît copilul, sau ca cineva să scadă în înălţime deplasîndu-se de la dreapta spre stînga. Demonstraţia ne arată de fapt că atunci cînd vederea noastră trebuie să aleagă între o cameră cubică deformată în care se află oameni de mărime normală şi o cameră dreptunghiulară normală cu oameni de dimensiuni stranii, nefireşti, ea va prefera a doua soluţie. „Experienţa din trecut" pare să nu conteze prea mult în nici unul din cazuri.

Gradienţii creează adîncime

Am arătat că oblicitatea generează adîncime dacă e percepută ca deviaţie de la cadrul vertical-orizontal, deoarece tensiunea poate scădea şi simplitatea poate spori atunci cînd oblicitatea frontală trece în a treia dimensiune. Acum vom trata oblicitatea ca pe un caz special al unei trăsături perceptuale mai largi, susţinînd că oblicitatea creează adîncime pentru că ea este un gradient. Cînd raportăm un obiect vizual oblic la coordonatele standard (figura 204 *a*), observăm că distanţa de la verticală sau orizontală creşte sau descreşte gradat. Dacă se recurge la principiul convergenţei, bunăoară în perspectiva centrală, un gradient de mărime suplimentar, o îngustare a formei, apare în figura însăşi (figura 204 *b*).

Un gradient reprezintă creşterea sau descreşterea treptată a unei anumite calităţi perceptuale în spaţiu şi timp. James J. Gibson a atras primul atenţia asupra forţei generatoare de adîncime a gradienţilor. El sublinia rolul gradienţilor texturali, cum ar fi schimbarea treptată a granulaţiei sau a densităţii haşurilor, textura mai grosieră fiind corelată cu apropierea, iar cea mai fină cu îndepărtarea. Deşi sesiza că gradienţii generează adîncime şi în figurile liniare, pe acestea el le considera „abstracţiuni fantomatice" ale celor observate în experienţa cotidiană. Cum Gibson presupunea că gradienţii creează adîncime în picturi deoarece ei fac aceasta în percepţia lumii fizice, el credea că gradienţii texturali cei mai realişti, de pildă cei din fotografia unui ţărm pietros, sînt cei mai

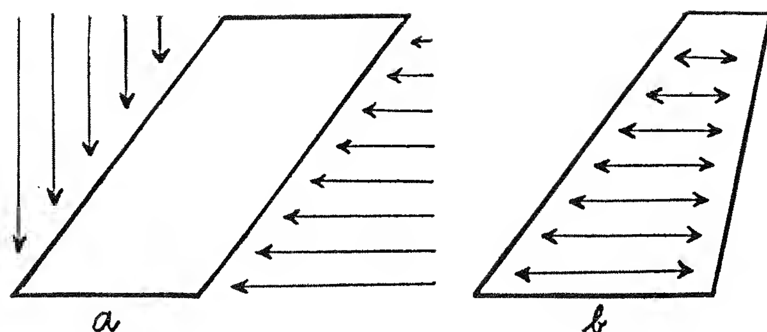


Figura 204

eficace în crearea profunzimii. De fapt, s-ar putea spune că mai corect este tocmai contrariul. Desenele liniare pur geometrice, cum sînt pardoselile în carouri convergente sau construcţiile foarte abstracte ale pictorului Vasarely, conţin cei mai puternici gradienţi de adîncime. Lucrurile stau astfel deoarece eficacitatea unui gradient perceptual depinde de articularea vizuală a imaginii. Cu cît gradientul este prezentat mai explicit în formă, culoare sau mişcare, este cu atît mai puternic efectul de adîncime. Fidelitatea faţă de lumea fizică nu constituie o variabilă esenţială. Atunci cînd într-un film de animaţie vedem cum se dilată un mic disc, percepţia trebuie să aleagă între a menţine distanţa constantă şi a înregistra o schimbare a mărimii, sau a menţine mărimea constantă şi a schimba distanţa. Comparînd între ei aceşti factori de simplitate, percepţia optează pentru a doua alternativă. Ea transformă gradientul proiectiv al mărimii într-un gradient al distanţei. Orice trăsătură perceptuală poate permite formarea de gradienţi. Figura 205 prezintă schematic cîţiva dintre aceştia: distanţa de la cadrul orizontal-ver-

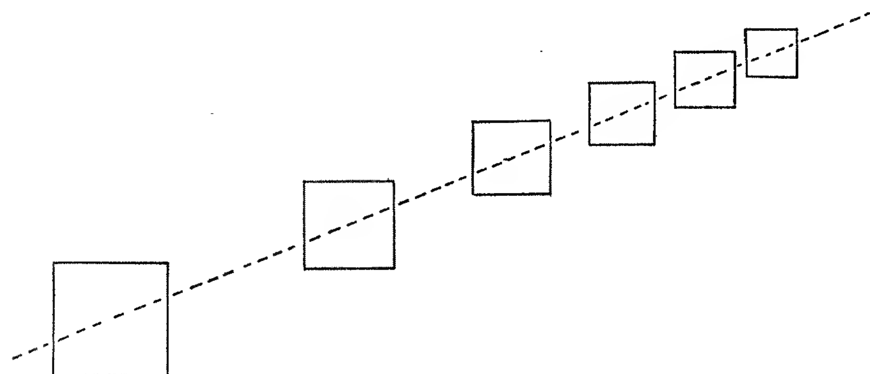


Figura 205

tical, mărimea obiectelor, mărimea intervalelor. Cum în acest exemplu toţi acţionează în acelaşi sens, ei se susţin reciproc. Asemenea gradienţi sînt cauza principală a faptului că vedem micşorîndu-se în adîncime şirurile de copaci sau de stîlpi de telegraf.

Cu cît este mai regulat gradientul, cu atît va fi mai mare efectul lui. Un şir de pătrate egale din carton produce un gradient convingător. de felul celui din figura 205. Dacă însă pătratele variază neregulat în dimensiuni, va apărea o confuzie între mărimea datorată proiecţiei şi mărimea datorată dimensiunilor fizice ale obiectelor, iar gradientul va avea de suferit, fiind chiar anulat sau răsturnat. (Putem experimenta aceasta cu un şir de pătrate a căror mărime fizică creşte mai repede decît scade mărimea lor proiectivă.) Un cîmp presărat cu pietre de diferite mărimi poate produce acest fel de gradient parţial, pe cînd cele două scaune ale lui Van Gogh din figura 206 prezintă un marcat efect de adîncime, deoarece ele nu variază decît ca dimensiuni şi poziţie.

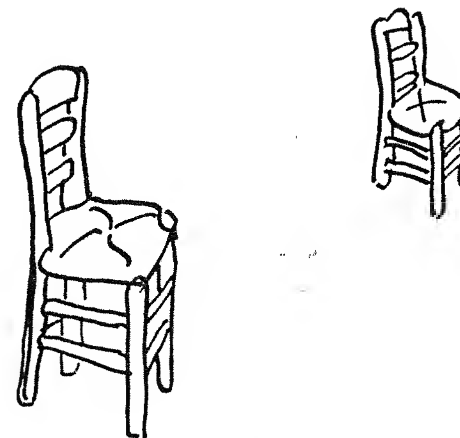


Figura 206

Gradientul de mărime este unul din primele procedee de reprezentare a adîncimii în pictură. Copiii învaţă repede că, dacă figurile sînt desenate mai mari, ele par mai apropiate. Acest procedeu, împreună cu un gradient de înălţime ce corelează adîncimea cu distanţa verticală de la linia de bază a picturii, satisface în bună măsură necesităţile spaţiale. În cea mai cunoscută lucrare a sa, *O după-amiază pe insula La Grande Jatte*, Georges Seurat organizează dimensiunea distanţă repartizînd figuri de mărime descrescîndă pe întregul cîmp. Aceste figuri nu sînt ordonate în şiruri, ci împrăştiate neregulat pe suprafaţă. Diferitele lor mărimi sînt însă reprezentate destul de cuprinzător, astfel încît o scară continuă duce din faţă spre înapoi.

Gradienţii creează adîncime deoarece ei dau obiectelor inegale posibilitatca să pară cgale. Dacă gradienţii din figura 205 sînt într-adevăr reuşiţi, noi vedem pătrate de mărime egală ce se înşiruie la intervale cgale. Mai mult, creînd adîncime, gradienţii transformă oblicitatea şirului într-un aranjament mai stabil în planul orizontal. Se obţine astfel un mare cîştig de simplitate vizuală.

Panta gradientului determină mărimca adîncimii percepute. Dacă construim două şiruri de pătrate la fel dc lungi, cel în care diferenţa de mărimc dintre primul şi ultimul pătrat este mai pronunţată va genera o imagine mai adîncă. Aşa cum vom vedea, artiştii barocului (de pildă, Piranesi) preferau gradicnţii abrupţi. Optic, aceştia se pot obţine în film şi în fotografie folosindu-se lentile cu distanţă focală mică.

Ori de cîte ori mărimea variază în mod constant, observatornl vcde o creştere corcspunzătoare în adîncime. Astfel figura 207 *a* poate fi văzută ca un gard

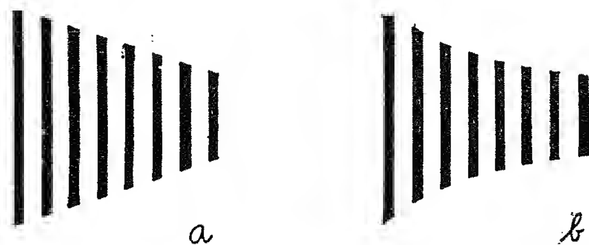


Figura 207

în linie dreaptă. Totuşi, cînd mărimea gradientului se schimbă, variaţia distanţei se schimbă şi ea corespunzător. În figura 207 *b*, gradientul se reduce, generînd perceptual un gard curb (chiar dacă în acestc figuri neglijarea tuturor celorlalţi gradienţi, cum ar fi grosimea barelor, intervalele între cle şi orientarea în spaţiu, acţionează împotriva efectului de adîncime).

Tot astfel, aşa cum a dcmonstrat James J. Gibson, o schimbare bruscă a mărimii gradientului va crea o muchie între două suprafeţe cu înclinaţie diferită, iar un gol în continuitatea gradientulni va crea un hiat în dimensiune adîncime. Unii pictori şi fotografi preferă un continuum spaţial relativ dens, ducînd fără întreruperi din faţă spre înapoi. Ei obţin astfel o retragere uniformă într-o compoziţie orientată oblic. Alţii, mai intens preocupaţi de frontalitate, folosesc discontinuităţi mari — de pildă, între planul prim şi fundal — păstrînd astfel dualitatea simplă a figurii şi fondului. În portretele tradiţionale, de felul *Giocondei* lui Leonardo, ochiul e obligat să sară de la figura din faţă direct la peisajul din depărtare.

Am observat că gradienţii sprijină constanţa mărimii. Dacă există discontinuităţi în gradient, constanţa tinde să se prăbuşească, ea neapărînd de la sine, ci fiind creată de factori vizuali. Figurile dintr-un peisaj îndepărtat nu par de aceeaşi mărime ca persoana din primul plan; iar atunci cînd privim în jos dintr-un turn sau dintr-un avion, obiectele n-au defel mărimea lor naturală. „Iată că se ridică un mic nor din marc, ca o palmă de om“, spune Biblia.

Cele arătate în legătură cu gradienţii de mărimc sînt valabile şi pentru alţi factori perceptuali, de pildă pentru gradicnţii de mişcare. Aşa cum intervalele spaţiale dintre pătrate sau dintre stîlpi dc telegraf se micşorează, tot astfel viteza unui obiect într-un film de animaţie trebuie să scadă pentru ca noi să putem vedea obiectul îndepărtîndu-se cu viteză constantă. Un gradient de mişeare intensifică efectul de adîncime într-un peisaj, atunci cînd îl privim din automobil. Clădirile şi copacii din primul plan gonesc pe lîngă noi mult mai repede decît cele mai îndepărtate, iar diferenţa de viteză aparentă se corelează cu distanţa dintre noi şi obiectele văzute.

Perspectiva aeriană se întemeiază pc gradienţi de strălucire, saturaţie, claritate, textură şi, întrucîtva, de nuanţă. În natură, fenomenul se datorește masei tot mai mari de aer prin care vedem obiectele. Perspectiva acriană este eficace în pictură, dar nu în primul rînd pentru că noi am şti că ea indică spaţii naturale mari. Dimpotrivă, aceste privelişti naturale sînt atît dc adînci din cauza gradienţilor perceptuali pe care îi produc. Fotografii ştiu că scara de focalizare de la neclar la clar profilează volumul unui obiect în mod convingător chiar dacă transfocatorul din ochiul nostru nu ne-a pregătit pentru asemenea experienţă. În portrete, de pildă, relieful capului poate fi intensificat dacă ochii modelului sînt clari, dar nrechile şi vîrful nasului sînt uşor estompate.

Nu toţi gradienţii creează adîncime. În tablourile lui Rembrandt putem vedea că o scară a luminii, ducînd de la strălucire lîngă sursă pînă la întuneric total, nu-şi produce obişnuitul ei efect puternic dc adîncime dacă se extinde ca un halo în toate direcţiile pornind dinspre un centru. În asemenea cazuri imaginea frontală nu este văzută ca proiecţie a unei imagini mai simple din adîncime. Acest lucru este valabil, de pildă, şi pentru gradientul de oblicitate. În una din picturile „înşelătoare“ ale lui René Magritte, *Plimbări euclidiene*, contururile oblice ale unei alei sînt aşezate lîngă o turlă conică de aceeaşi formă, dar pe cînd aleea se retrage în adîncime, turla nu dă această impresie.

Gradienţii de mărime de felul celui din figura 205 duc pînă la urmă spre un punct de convergenţă, pe care imaginea noastră l-ar atinge dacă pătratele şi intervalele dintre ele ar deveni tot mai mici. Acest punct de convergenţă reprezintă infinitul în spaţiul pictural. El este punctul dc fugă al perspectivei centrale şi se află cel mai adesea pe orizont. De fapt, scara noastră de pătrate este doar un sector îngust dintr-o lume picturală construită după principiul perspectivei centrale.

Spre o convergenţă a spaţiului

Perspectiva izometrică, pe care am discutat-o mai sus, este unul din principalele sisteme de unificare a spaţiului pictural tridimensional. Ea încadrează întregul conţinut al picturii în sisteme de linii paralele, care intră printr-o latură, străbat diagonal pictura şi ies prin cealaltă latură. Avem astfel impresia unei lumi care nu ne apare într-o poziţie stabilă, ci trece pe lîngă noi ca un tren. Aproape totdeauna tabloul este orientat asimetric spre o latură şi pare menit să se întindă la nesfîrşit în ambele sensuri. El n-are centru, ci reprezintă un segment dintr-o secvenţă în formă de bandă. Ca atare, procedeul este foarte potrivit pentru picturile japoneze, care de fapt se desfăşoară fără sfîrşit într-o panoramă orizontală şi n-ar putea reda imaginea unei lumi organizate în jurul unui centru.

Există ceva straniu, paradoxal în lumea reprezentată cu ajutorul perspectivei izometrice, care se deplasează în adîncime din cauza oblicităţii sale, rămînînd totodată la aceeaşi distanţă, deoarece dimensiunile nu se schimbă deloc. Deşi înclinată, această lume nu pare niciodată să părăsească într-adevăr planul frontal al picturii — proprietate ce o recomandă pentru stilurile legate în esenţa lor de suprafaţa picturală. Dar ea este prea limitată pentru a exprima un imbold spre infinitatea spaţiului.

Şi apoi, într-o pictură realizată izometric, totul se vede dintr-o singură latură. Acesta e un avantaj atunci cînd lumea reprezentată se conformează în sine unui asemenea paralelism, ca, de pildă, aranjamentul ordonat al interioarelor japoneze în care pictorii şcolii Genji ne lasă să privim de deasupra. Dar este şi un obstacol pentru artistul în a cărui lume obiectele ocupă un spaţiu tridimensional pe diferite direcţii şi reclamă implicit puncte de privire diferite.

Figura 208, care reproduce contururile principale ale unui relief în argint executat în Germania prin anul 1000, arată o lume în care unitatea paralelismului izometric a fost abandonată. Figura în profil a evanghelistului Matei apare în planul frontal, dar este înconjurată de elemente de mobilier şi arhitectură care îşi au propriile lor sisteme de prezentare perspectivală. Vedem turnuri frontale, acoperişuri cu înclinaţii diferite, un rezemător de picior, un scaun şi un pupitru ce se înfruntă sub diferite unghiuri. Fiecare element este unificat spaţial în sine — cele mai multe sînt organizate izometric —, dar unitatea întregului spaţiu nu mai e respectată. Dacă totuşi efectul nu este haotic, aceasta se datorează faptului că elementele contrastante sînt echilibrate subtil. Ne amintim aici de compoziţiile cubiste; totuşi cultivarea deliberată a conflictului, a contradicţiei, a stînjenirii reciproce, pe care o observăm în arta secolului al XX-lea, nu exista în perioada dinaintea Renaşterii. Ceea ce vedem în exemple de felul figurii 208 este lupta ce se dezlănţuie atunci cînd un principiu mai simplu de unitate spaţială a fost depăşit, iar căutarea unuia nou la un nivel mai mare de complexitate nu s-a încheiat încă.



Figura 208

Este fascinant să observăm bîjbîiala după convergenţă în spaţiu a pictorilor europeni din secolele al XIV-lea şi al XV-lea. Marcînd o trecere de la perspectiva izometrică, convergenţa tavanului sau a podelei este reprezentată mai întîi prin aranjamente simetrice de muchii paralele ce se întîlnesc stîngaci de-a lungul unei verticale centrale (figura 209). Una din primele referiri la acest principiu o găsim în *Optica* lui Euclid; procedeul era cunoscut artiştilor Renaşterii din picturile murale de la Pompei şi este descris, de pildă, în tratatul lui Cennino Cennini despre tehnica picturii: „Şi introduceţi clădirile după acest sistem uniform: mulurile pe care le faceţi la partea de sus a clădirii trebuie să se încline în jos de la marginea de lîngă acoperiş; mulura din mijlocul clădirii, cea de la jumătatea faţadei, trebuie să fie orizontală şi uniformă; mulura de la baza clădirii, cea de jos, trebuie să se încline în sus, în sens contrar mulurii superioare, care se înclină în jos". Mai tîrziu acest sistem se diferenţiază într-un sistem de muchii în evantai, care converg mai mult sau mai puţin precis spre un punct de fugă, după felul cum au fost construite — cu rigla sau intuitiv, cu mîna liberă. Schimbarea treptată de direcţie a muchiilor unifică spaţial planul podelei sau al plafonului. Totuşi se recurge adesea la un punct de fugă separat pentru fiecare suprafaţă ortogonală, mai ales ca să se evite racursiul excesiv cerut de un focar comun.

Această căutare intuitivă a unităţii spaţiale, sprijinită de sisteme constructive cu aplicare locală, şi-a găsit codificarea geometrică finală în principiul perspectivei centrale, formulat pentru prima dată în istoria omenirii în Italia, de către artişti şi arhitecţi ca Alberti, Brunelleschi şi Piero della Francesca.

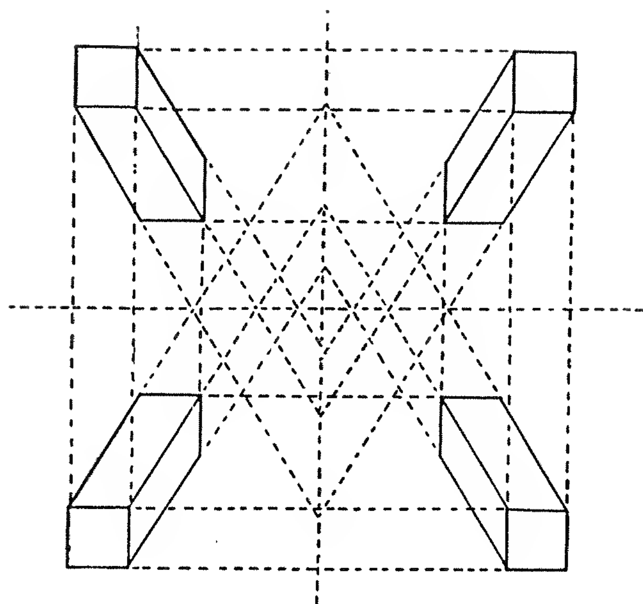


Figura 209

Cele două surse ale perspectivei centrale

Este semnificativ pentru caracteristicile vizuale ale perspectivei centrale că ea a fost descoperită într-un singur moment și într-un singur loc în întreaga istorie omenească. Procedee mai elementare de redare a spațiului pictural, ca metoda bidimensională „egipteană" sau perspectiva izometrică, au fost și sînt descoperite independent în întreaga lume la niveluri primitive de concepție vizuală. Perspectiva centrală este însă o deformație atît de brutală și de complicată a formei normale a obiectelor încît ea a apărut doar ca rezultat final al unor explorări îndelungi, răspunzînd unor cerințe culturale foarte specifice. Paradoxal, perspectiva centrală este totodată de departe modul cel mai realist de redare a spațiului optic, și în consecință n-ar trebui să fie un rafinament ezoteric rezervat celor puțini și aleși, ci metoda sugerată firesc tuturor de către experiența vizuală.

Această natură paradoxală a perspectivei centrale se manifestă prin cele două surse radical diferite din care s-a născut sub raport istoric. Pe de o parte ea este, așa cum am arătat, soluția finală a unei îndelungate lupte pentru o nouă integrare a spațiului pictural. În această privință, căutarea unui principiu de convergență este o problemă strict intrapicturală, impunîndu-se artistului prin simplitatea ei elegantă. Este vorba de o construcție geometrică, cu reguli compli-

cate privind modul de reprezentare a corpurilor stereometrice avînd diferite forme și amplasări spațiale.

În principiu, acest joc matematic de unificare cu rigla a conținutului unui întreg tablou într-un tot organizat simplu și logic nu necesita studiul realității sau confirmarea din partea proprietăților vizuale ale lumii fizice din jur. De fapt, firește, o asemenea independență n-a existat. Perspectiva centrală a apărut ca un aspect al căutării unor descrieri obiectiv corecte ale naturii fizice — căutare născută în timpul Renașterii, dintr-un interes reînnoit pentru minunățiile lumii senzoriale, care a dus la marile călătorii de explorare, ca și la dezvoltarea cercetării experimentale și a normelor științifice de exactitate și adevăr. Această tendință a minții europene a generat dorința găsirii unei baze obiective pentru redarea obiectelor vizuale, a unei metode independente de subiectivitatea ochiului și mîinii omenești.

Strădania pentru o reproducere mecanic corectă și-a primit temeiul teoretic de la ideea piramidei vizuale adoptată de Alberti în tratatul său despre pictură din anul 1435. Relația optică dintre ochiul observatorului și obiectul privit poate fi reprezentată printr-un sistem de linii drepte pornind din fiecare punct de pe suprafața frontală a obiectului și întîlnindu-se în ochi. Rezultă un fel de piramidă sau con, al cărui vîrf se află în pupila ochiului. Dacă această piramidă din raze luminoase e intersectată de o placă de sticlă dispusă perpendicular pe linia de vedere, imaginea de pe sticlă va fi o proiecție a obiectului, astfel încît, trasînd pe placă contururile obiectului așa cum se văd din punctul de observație, privitorul poate realiza o copie exactă a imaginii respective.

Dacă procedeul se aplică unei ambianțe geometrice simple, de pildă interiorul unei biserici, imaginea rezultată se va conforma în linii mari regulilor perspectivei centrale. Ea se obține totuși fără ajutorul vreunei construcții geometrice, la fel cum aparatul fotografic, aplicînd o metodă similară aceluiași subiect, va da o imagine în care toate ortogonalele cornișelor, arcelor, pavimentului și plafonului converg cu precizie într-un punct de fugă situat probabil în altar. Această metodă de proiecție mecanică nu este defel limitată la corpurile geometrice. Ea redă contururile oricărui obiect și poate așadar fi utilizată, bunăoară, pentru a se obține o proiecție corectă în cazul racursiurilor complicate ale figurii omenești.

Figura 210 prezintă mecanismul folosit de Albrecht Dürer în tratatul său despre măsurători. Desenatorul, care privește printr-un orificiu de observație menit să asigure un punct de observație fix, trasează conturul modelului pe placa verticală. În această formă primitivă metoda n-a prea fost întrebuințată, dar ea s-a răspîndit ca aplicație a camerei obscure. Camera stenoscopică a fost inventată, se pare, de Leonardo da Vinci, fiind ulterior dotată cu o lentilă și cu un sistem de oglinzi prin care pictorul își putea vedea subiectul pe un fond de sticlă orizontal. Există dovezi temeinice că instrumentul a fost folosit de pictori ca Vermeer și, mai recent, de alții. Încununarea acestei evoluții tehnice a fost, firește, fotografia, care înregistrează imaginile fără nici un ajutor manual.



Figura 210

În forma sa mai primitivă, metoda de trasare a unor imagini fidele pe o suprafață transparentă ar fi fost, desigur, la îndemîna oricărei civilizații suficient de avansate. Dacă totuși n-avem nici o altă probă în acest sens decît, să spunem, contururile de mîini trasate în picturile aborigenilor australieni și ale altor artiști primitivi, motivul este neîndoios acela că nu există cerința unei asemenea precizii mecanice.

Descoperirea perspectivei centrale trăda o evoluție primejdioasă în gîndirea occidentală. Ea a marcat o preferință orientată științific pentru reproducerea mecanică și pentru construcții geometrice, în locul imaginației creatoare. William Ivins subliniază că nu printr-o simplă coincidență perspectiva centrală a fost descoperită la numai cîțiva ani după imprimarea primei xilogravuri în Europa. Xilogravura fundamenta pentru mintea europeană principiul aproape

în întregime nou al reproducerii mecanice. Face cinste artiștilor apuseni și publicului respectiv faptul că, în ciuda atracției exercitate de reproducerea mecanică, imaginația a supraviețuit ca rod al spiritului uman. Chiar și în epoca fotografiei, imaginația este cea care își subordonează mașina și nu invers. Totuși atracția fidelității mecanice a ispitit încă din Renaștere arta europeană, mai ales în producțiile de serie, mediocre, pentru consum larg. Vechiul concept al „iluziei" ca ideal artistic a devenit o amenințare la adresa gustului popular o dată cu începutul revoluției industriale.

Nu o proiecție fidelă

Deși regulile perspectivei centrale generează imagini foarte asemănătoare proiecțiilor mecanice furnizate de lentilele din ochi și din aparatele fotografice, există și deosebiri semnificative. Chiar și în cadrul acestui mod mai realist de reprezentare spațială precumpănește regula ca nici o trăsătură a imaginii vizuale să nu fie denaturată decît dacă acest lucru este cerut de reprezentarea adîncimii. În primele — și cele mai simple — aplicații ale perspectivei cu un singur punct de fugă, obiectele sînt plasate frontal ori de cîte ori e posibil. Doar ortogonalele se supun convergenței, întîlnindu-se într-un punct de fugă unic (figura 211). Celelalte două dimensiuni spațiale sînt menținute în planul frontal și rămîn nedeformate. La un nivel superior de diferențiere, perspectiva cu două puncte de fugă, definește obiectul cubic prin intersecția a două familii de muchii convergente (figura 212). Dar chiar și în acest sistem mai rafinat, toate verticalele rămîn paralele nediferențiate în raport cu cadrul imaginii. În fotografiile clădirilor înalte vedem cum muchiile verticale deviază de la paralelism în moduri ce se pot codi-

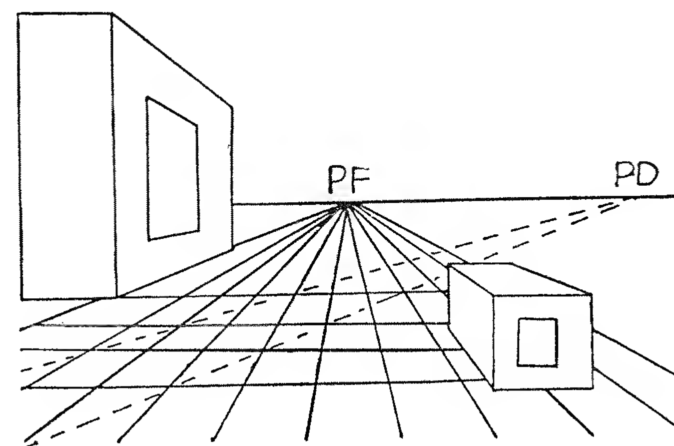


Figura 211

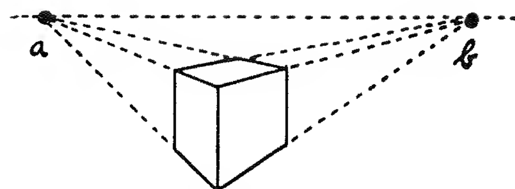


Figura 212

fica aproximativ prin introducerea unui al treilea punct de fugă către care converg toate.

Dar pînă şi trei puncte de fugă sînt numai o simplificare geometrică a faptului că toate formele se micşorează în toate direcţiile pe măsură ce creşte distanţa pînă la ochi. Să luăm un mare dreptunghi frontal, de pildă faţada unei clădiri. Asemenea forme frontale sînt reprezentate în picturi fără denaturări; ni se arată un dreptunghi regulat. Totuşi, întrucît toate zonele de pe această suprafaţă, pe măsură ce se îndepărtează de ochiul observatorului, ar trebui să devină mai mici, consecinţa ar trebui să fie, de pildă, exprimată în contururi convexe. Această convexitate se observă de fapt în fotografiile făcute cu un unghi suficient de larg. Ea nu este însă utilizată de desenator, pentru că o asemenea deformare nu se poate interpreta ca retragere în adîncime, fiind astfel văzută de ochi ca o denaturare a obiectului frontal.

Construcţia geometrică realizată cu ajutorul perspectivei centrale se apropie de proiecţia ce ar parveni ochiului situat într-un anumit punct de perspectivă. Aşadar, pentru a vedea pictura „corect", privitorul ar trebui să ia o poziţie corespunzătoare, stînd în faţa punctului de fugă, cu ochii la nivelul orizontului. El ar trebui de asemenea să se afle la distanţa relativă corespunzătoare, care în exemplul din figura 211 este egală cu distanţa dintre PF şi punctul PD. De fapt, dacă privitorul ia această poziţie (lucru posibil cînd desenul este mărit suficient), el va găsi efectul de adîncime foarte convingător, iar forma obiectelor cel mai puţin denaturată. În practică, însă, ne plimbăm prin faţa unui, să zicem, peisaj urban din Veneţia pictat de Guardi sau de Canaletto, schimbînd după plac distanţa de privire. Constanţa formei ne ajută întrucîtva să compensăm deformarea laterală, iar construcţia în perspectivă este unul dintre invarianţii care rezistă modificării proporţiilor.

Insistenţa asupra unei poziţii de privire „corecte" poate uneori stînjeni perceperea unui tablou. Dacă pictorul a plasat punctul de fugă în afara picturii, nici chiar un rigorist nu se va situa, probabil, într-o latură a tabloului, de unde să fixeze peretele. Dacă însă focarul perspectivei este înăuntrul cadrului, deşi amplasat lateral (figura 217), rigoristul nostru ar putea fi ispitit să se aşeze ortogonal faţă de focar. Dar făcînd aceasta el va rata totalmente imaginea, compusă pentru privitorul aflat în faţa punctului ei central. Echilibrul va fi distrus; focarul perspectivei, menit să constituie un accent dinamic lateral, va prelua funcţia centrului, iar efectul de adîncime va deveni foarte puternic, săpînd un crater în relieful spaţial.

Spaţiul piramidal

Noţiunea de constanţă perceptuală i-a determinat pe mulţi teoreticieni să presupună că, atunci cînd privim lumea fizică din jur, noi vedem obiectele în mărimile lor reale şi la distanţele reale. Lucrurile nu stau neapărat astfel. Deşi pe o scară de distanţe considerabilă observatorul poate, în condiţii favorabile, să vadă corect mărimea şi forma obiectelor, aceasta nu înseamnă că atunci cînd el compară efectiv obiectele apropiate cu cele îndepărtate, va percepe lucrurile egale fizic ca fiind egale. Această situaţie confuză are o anumită importanţă în ceea ce ne priveşte.

Efectul de adîncime depinde, ne amintim, de relaţia dintre structura proiecţiei bidimensionale şi structura disponibilă în a treia dimensiune. Dacă imaginea frontală este foarte simplă, ea influenţează perceptul în sensul planităţii. Să presupunem că figurile 213 *a* şi *b* reprezintă o scenă văzută din două puncte

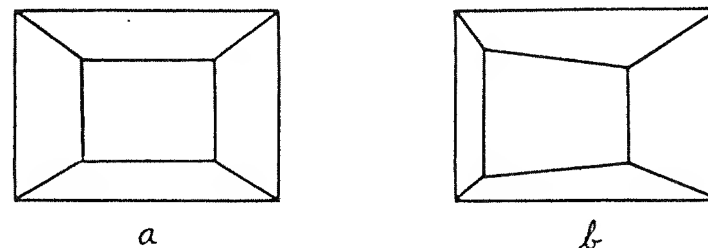


Figura 213

diferite ale teatrului. Scena va părea mai plată privitorului care vede imaginea *a* dintr-un punct central, deoarece proiecţia ei este simetrică şi tinde aşadar să predomine, pe cînd imaginea văzută din stînga (*b*) este asimetrică în proiecţie, dar poate fi readusă la simetrie într-o versiune tridimensională. Tot astfel, dacă privim interiorul unei biserici tradiţionale de la intrare, vedem o configuraţie simetrică, care tinde să reducă efectul de adîncime.

S-a demonstrat experimental că atitudinea mintală a privitorului poate influenţa puternic mărimea efectului de adîncime perceput. Privitorului i se poate cere să se concentreze asupra situaţiei „aşa cum e în realitate", spre deosebire de felul cum arată, sau să „tragă" scena în planul frontal, ca şi cum ar fi

o imagine plată. Atitudinea lui va sublinia anumite trăsături spaţiale, diminuîndu-le pe altele. Unui student în arte, obişnuit cu desenul perspectival, îi va fi mai uşor să vadă proiectiv nişte şiruri de clădiri decît unui profan; psihologul Robert Thouless a sesizat că studenţi din India, mai puţin familiarizaţi cu reprezentarea în perspectivă, vedeau obiectele înclinate mai aproape de forma şi mărimea lor „reală" decît studenţii britanici.

Pe de altă parte, distanţa şi mărimea sînt strict corelate. Privind fix o pată neagră putem crea o imagiue remanentă albă, care poate fi apoi proiectată pe diferite locuri din cameră. Observăm că dacă pata albă se vede pe o mobilă din apropiere ea ne pare mică, dar pe tavan, situat mai departe, ea ne pare mare (legea lui Emmert). Aceasta se întîmplă şi dacă proiectăm imaginea remanentă pe zonele apropiate sau îndepărtate dintr-o pictură cu un efect de adîncime convingător. Conchidem de aici că mărimea şi distanţa se definesc reciproc. Cînd două forme sînt de mărime obiectiv egală, una din ele va apărea mai mare dacă este văzută ca fiind amplasată mai departe; iar două forme de mărime obiectiv inegală vor părea amplasate la distanţe corespunzător diferite dacă se văd ca fiind egale.

Liniile convergente nu se „îndreaptă" niciodată complet, astfel încît să ajungă paralele. Dacă privim prin „canionul" reprezentat de o stradă, vedem şiruri paralele de clădiri întinzîndu-se în adîncime, dar vedem şi convergenţa lor. Clădirile apropiate ne apar mai mari decît cele situate mai departe pe gradientul distanţei, dar totodată ne par de aceeaşi mărime. Sau să luăm o pictură din epoca Renaşterii: figurile din planul prim sînt mai mari decît cele din fundal, dar noi le vedem pe toate la fel. Această contradicţie nu se datoreşte diferenţei dintre ceea ce vedem şi ceea ce ştim. Nu, este vorba de un adevărat paradox vizual: obiectele respective par deosebite şi similare în acelaşi timp.

Situaţia e de neînţeles şi paradoxală numai dacă folosim criteriile spaţiului euclidian. Sîntem obişnuiţi să ne închipuim lumea ca un cub infinit de mare al cărui spaţiu este omogen, în sensul că obiectele şi relaţiile dintre ele nu se modifică o dată cu schimbarea amplasării. Să ne imaginăm însă că o faţă a cubului scade pînă la mărimea unui punct. Rezultatul va fi o piramidă infinit de mare. (Trebuie înţeles că nu mă refer la interiorul unei forme piramidale conţinută în lumea „cubică" obişnuită a intelectului nostru, ci la o lume care e în sine piramidală). O asemenea lume ar fi noneuclidiană. Toate conceptele geometrice curente s-ar menţine, aplicîndu-se însă unor fenomene uimitor de diferite. Paralelele venind dinspre acea faţă care s-a redus la un punct ar diverge în toate direcţiile, rămînînd însă totodată paralele. Obiecte de mărimi foarte diferite ar fi totuşi egale dacă distanţele pînă la vîrf ar fi proporţionale cu mărimea lor. Un obiect deplasîndu-se spre vîrf ar scădea fără să devină mai mic şi şi-ar încetini mişcarea păstrînd totuşi o viteză constantă. Dacă obiectul şi-ar schimba orientarea spaţială el şi-ar schimba şi forma, rămînînd totuşi de aceeaşi formă.

Toate aceste contradicţii fantastice se rezolvă atunci cînd înţelegem că mărimea, forma şi viteza se percep în raport cu cadrul spaţial în care apar. În spaţiul euclidian liniile de mărime egală sînt văzute ca fiind egale (figura 214 *a*); în spaţiul piramidal componentele unui gradient de mărime sînt văzute ca fiind egale (*b*). Regulile ce guvernează acest spaţiu anizotrop sînt mai puţin simple decît

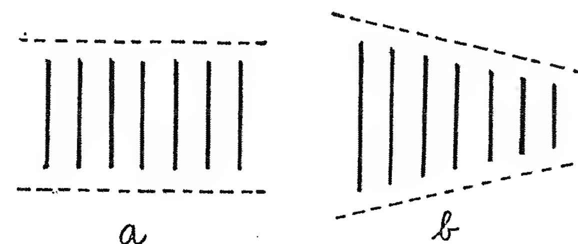


Figura 214

cele ale spaţiului euclidian, fiind totuşi suficient de simple şi coerente pentru ca, de pildă, un ordinator să poată produce imaginea în perspectivă centrală a oricărui set de corpuri geometrice, văzut din orice punct de observaţie, impunînd datelor să se supună unui principiu relativ simplu de convergenţă.

Vederea umană întîlneşte asemenea spaţii piramidale datorită faptului că în percepţie proiecţiile convergente se „rectifică" numai parţial. Vedem adîncimea, dar vedem concomitent şi convergenţa. Iar fenomenele perceptuale din această lume convergentă sînt prelucrate de sistemul nervos, în raport cu cadrul spaţial, cum eficienţa unui ordinator. James J. Gibson remarca pe bună dreptate: Scara şi nu mărimea este ceea ce într-adevăr rămîne constant în percepţie". Iar natura scării e determinată de cadrul spaţial.

Există în spaţiul perceptual ceea ce s-ar putea numi „oaze newtoniene". Într-un plan frontal spaţiul este aproximativ euclidian, iar pînă la cîţiva paşi de observator formele şi mărimile se văd realmente ca neschimbate. Din aceste zone îşi capătă confirmarea raţionamentul nostru vizual atunci cînd, la un nivel elementar de diferenţiere spaţială, concepe mărimea, forma şi viteza ca fiind independente de amplasare. Dar şi în lumea piramidală relaţiile faţă de cadru sînt percepute atît de direct, încît îi e aproape imposibil observatorului naiv să „vadă în perspectivă"; căci a vedea în perspectivă înseamnă a percepe lumea neomogenă ca o lume omogenă deformată, în care efectul de adîncime apare ca fiind acelaşi soi de „strîmbătate" pe care îl observăm cînd un obiect torsionat se vede în planul frontal.

Poate că influenţa perceptuală a cadrului spaţial asupra obiectelor vizuale este mai uşor înţeleasă dacă considerăm spaţiul convergent al perspectivei cen-

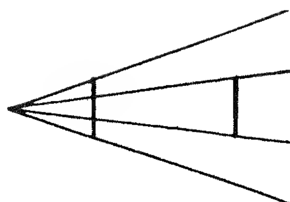


Figura 215

trale drept una din iluziile optice care, aşa cum a arătat Edwin Ransch, sînt deformări cauzate de sisteme spaţiale neomogene. Chiar şi în plan este aproape imposibil să vedem cele două linii verticale din figura 215 ca avînd aceeaşi lungime. În această variantă a aşa-numitei iluzii Ponzo, cele două linii par inegale deoarece noi rămînem în afara deformării create de sistemul spaţial din desen, pe cînd în cazul unei folosiri reuşite a perspectivei centrale noi pătrundem suficient în sistemul spaţial pentru a vedea asemenea forme ca egale şi inegale în acelaşi timp.

Pînă acum am descris dinamica perspectivei centrale unilateral, ca efect al cadrului spaţial asupra obiectului vizual. Dar, desigur, cadrul nu este decît o constelaţie de asemenea obiecte, fiind de fapt vorba aici de interacţiunea obiectelor vizuale. Influenţa determinantă poate fi exercitată de un singur obiect. Constatăm acest lucru în mod foarte convingător atunci cînd o formă izolată îşi creează propria sa ambianţă spaţială. Dacă trapezul din figura 216 apare pe o suprafaţă goală, el poate fi perceput ca vedere aeriană a unui dreptunghi plan de pe sol. În acest caz forma dreptunghiului determină spaţiul ambiant prin inducţie spontană ca fiind limitat de un orizont; principiul simplităţii este confirmat de

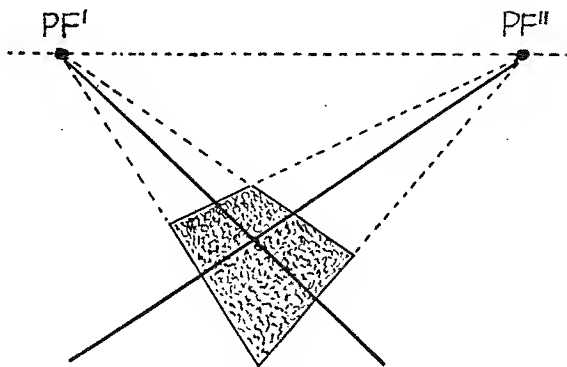


Figura 216

faptul că din infinitatea de ambianţe spaţiale disponibile, o percepem automat pe aceea aflată în cea mai simplă relaţie cu figura. În principiu, am putea de asemenea vedea un trapezoid neregulat într-un sistem spaţial definit prin puncte de fugă aflate în poziţii diferite, sau un dreptunghi înclinat în sus, cu puncte de fugă situate deasupra orizontului etc. Aceste variante ar fi însă mai puţin simple.

Atunci cînd cadrele spaţiale ale ambianţei şi obiectului se contrazic între ele, putem observa un conflict interesant. Există trei soluţii posibile: 1) ambianţa se impune, iar obiectul se supune, deformîndu-se; 2) obiectul se impune, iar contextul spaţial se deformează; 3) nici unul din parteneri nu cedează, iar imaginea se separă în sisteme spaţiale independente. În camera lui Ames (figura 203) ambianţa tinde să precumpănească asupra mărimii figurilor. Vom examina cîteva cazuri mai complexe la sfîrşitul acestui capitol.

Printre efectele dinamice ale spaţiului piramidal se numără şi cel al comprimării. Întrucît denaturările formelor ce se retrag în adîncime sînt doar parţial compensate, toate obiectele par comprimate în cea de-a treia dimensiune. Această impresie este deosebit de puternică, deoarece comprimarea este percepută nu numai ca fapt împlinit, ci şi ca proces ce se desfăşoară treptat.

La periferie, aşa cum ne arată figura 217, distanţele sînt mari, iar micşorarea se produce lent. Pe măsură ce ochiul se deplasează spre centru, liniile învecinate se apropie între ele tot mai rapid, pînă la atingerea unui grad de comprimare aproape intolerabil. Efectul este exploatat în acele perioade şi de către acei artişti care preferă o mare încărcătură emoţională. În stilul baroc chiar şi perspectivele arhitectonice sînt supuse acestui procedeu dramatic. În gravurile lui Piranesi faţadele lungi ale străzilor din Roma sînt „supte“ spre focarul spaţial într-un crescendo ameţitor. Dintre artiştii moderni, Van Gogh prefera o convergenţă marcată; iar un exemplu din Henry Moore (figura 218) arată cum tema obiectiv statică a două şiruri de oameni care dorm într-un tunel de metro capătă prin con-

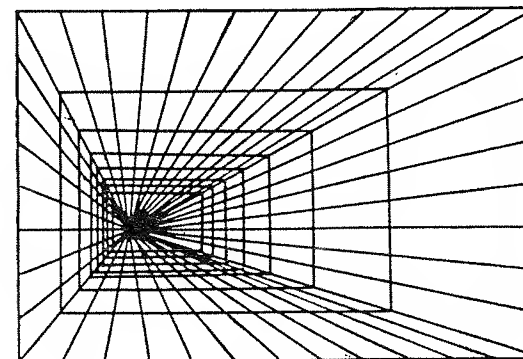


Figura 217



Figura 218
HENRY MOORE, Perspectivă dintr-un tunel de metro folosit ca adăpost, *acuarelă, 1941, Tate Gallery, Londra*

tracţie perspectivală impactul dramatic cerut de reprezentarea unui adăpost antiaerian. Alţi artişti evită efectul liniilor ce se retrag în adîncime. Cézanne le-a folosit rareori, şi cînd acestea apar în opera sa, efectul lor este adesea redus prin modificări pe orizontală sau pe verticală. Dintre regizorii de film, Orson Welles

este binecunoscut pentru utilizarea dramatică a lentilelor cu distanţă focală mică în primele sale filme. Lentilele nu modifică perspectiva, dar o lentilă cu curbură pronunţată acoperă un sector mai mare de spaţiu de la distanţă mică. Se produce astfel gradienţi abrupţi între planul prim şi fundal, născîndu-se o tensiune barocă atunci cînd personajele scad şi cresc rapid, îndepărtîndu-se sau apropiindu-se de aparat.

Simbolismul unei lumi focalizate

Metoda bidimensională primitivă de reprezentare spaţială întîlnită în arta copiilor şi în pictura egipteană face ca imaginea să stea în faţa privitorului ca un fel de perete plat, etalîndu-şi generos tot conţinutul pentru ca acesta să-l exploreze, dar totodată excluzîndu-l pe privitor. Avem aici o lume închisă, autonomă. Perspectiva izometrică extinde spaţiul pictural pe a treia dimensiune, dar şi acest spaţiu este autonom. Mişcarea lui laterală marcată se desfăşoară pe un tărîm situat dincolo de planul frontal. În cazul perspectivei centrale relaţia faţă de privitor se schimbă. Principalele linii structurale constituie un sistem de raze pornind dintr-un focar aflat în spaţiul picturii şi negînd existenţa planului frontal atunci cînd ţîşnesc înainte şi îl străpung. Deşi este nevoie de instrumente optice cu efecte puternice pentru a da privitorului iluzia că se află în această pîlnie spaţială în expansiune, chiar şi un tablou obişnuit pictat în perspectivă centrală stabileşte o legătură relativ directă între evenimentele din spaţiul picturii şi spectator. În loc de a apărea perpendicular sau oblic în faţa privitorului, pîlnia perspectivei centrale se deschide ca o corolă spre observator, apropiindu-se de el direct şi, dacă se doreşte aceasta, simetric, atunci cînd axa centrală a picturii coincide cu linia de vedere.

Această acceptare explicită a spectatorului este în acelaşi timp o bruscare violentă a lumii reprezentate în tablou. Deformările perspectivale nu sînt cauzate de forţe proprii acestei lumi reprezentate. Ele constituie expresia vizuală a faptului că lumea respectivă este percepută. Iar construcţia bazată pe optica geometrică determină şi prescrie punctul de perspectivă al spectatorului.

Pînă aici putem fi de acord cu interpretarea dată curent perspectivei centrale ca manifestare a individualismului renascentist. Imaginea prezintă o lume văzută din punctul de observaţie al unui privitor individual, ridicînd implicit concepţia structurală a spaţiului pe o nouă treaptă de diferenţiere. Am observat totuşi că în practică privitorul este relativ independent de punctul de perspectivă prescris. În limite considerabile el se poate mişca liber, lateral, spre înainte sau spre înapoi. Iar ceea ce vede reprezintă — într-o anumită contradicţie cu cele afirmate mai sus — o lume care conţine în sine şi prin sine, adică total independent de privitor, o convergenţă spre un centru. Punctul de fugă nu este numai reflectarea poziţiei din care observatorul ideal priveşte pictura; el este, mai ales, vîrful lumii piramidale reprezentată în pictură. „Perspectiva foloseşte în privinţa dis-

tanţelor două piramide opuse", scria Leonardo da Vinci, „din care una îşi are vîrful în ochi şi baza tocmai pe orizont, iar cealaltă îşi are baza spre ochi şi vîrful pe orizont".

Simbolic, o asemenea lume dispusă în jurul unui centru convine concepţiilor ierarhice despre existenţa umană, dar nu s-ar prea potrivi cu filozofiile Zen şi taoistă din Extremul Orient, exprimate în continuum-ul lipsit de centru al peisajelor chinezeşti şi japoneze redate în perspectivă izometrică.

În Occident, lăsînd deoparte perspectiva, altarele medievale creează o ierarhie religioasă prin organizarea subiectului. Figura principală este mare, situată central şi înconjurată de figuri secundare mai mici. În acelaşi scop se poate folosi perspectiva convergentă. În *Cina cea de taină* a lui Leonardo (figura 219), Iisus este amplasat în centrul compoziţiei, care totodată e şi punctul de

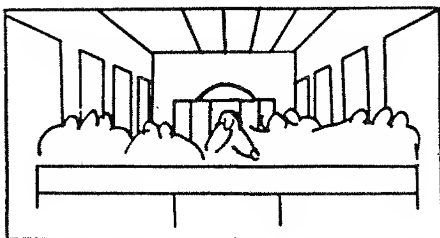


Figura 219

fugă. Masa şi peretele din fund, orientate frontal, susţin stabilitatea maiestuoasă a figurii principale, în timp ce pereţii laterali şi plafonul vin spre exterior, ca într-un gest de revelaţie. Toate formele şi muchiile încăperii emană, ca un fascicol de raze, din centru; şi invers, întregul decor indică, la unison, spre centru. Efectul de profunzime este redus, iar solemnitatea scenei este sporită de simetria ansamblului compoziţional.

Erwin Panofski citează spusele arhitectului Palladio, în sensul că punctul de fugă trebuie plasat în centru pentru a da picturii *maestà e grandezza.* Dacă se schimbă concepţia stilistică, se schimbă şi utilizarea perspectivei. Figura 217 ne prezintă schematic efectul unui focar excentric. Tensiunea este creată de depărtarea punctului de fugă faţă de cîmpul imaginii. Asimetria configuraţiei generează un efect de profunzime mult mai puternic. În locul lumii reprezentată de Leonardo, în care legea întregului determină armonic totul pînă la cel mai mic amănunt, vedem acum un sistem spaţial înclinat apărînd în cadrul frontal al imaginii. Sarcina picturală şi filozofică este de a arăta o lume în care un centru vital, cu propriile lui cerinţe, necesităţi şi valori, contestă legea întregului şi este, la rîndul său, contestat de ea.

Cum pot aceste moduri de existenţă contrastante să fie echilibrate într-un întreg organizat? Figura 217 ne arată cum sistemul perspectival însuşi asigură în parte un asemenea echilibru, prin aceea că puternicul efect de compresiune din stînga se acordă cu o arie mai mică, pe cînd spaţiul amplu din dreapta corespunde unei tensiuni mai reduse. Se sugerează astfel un fel de formulă în care produsul tensiune × arie rămîne constant pe întreaga imagine.

Se poate spune că tema unei compoziţii bazate pe o asemenea configuraţie excentrică o constituie căutarea unei legi mai complexe care să ne permită să armonizăm moduri de existenţă contradictorii. Preţul unităţii şi armoniei a crescut. În imaginea realităţii a pătruns conflictul dramatic. O asemenea concepţie n-ar concorda nici cu filozofia taoistă şi nici cu doctrinele bisericii medievale. Ea a convenit unei anumite perioade din istoria gîndirii apusene, în care omul a luat atitudine împotriva lui Dumnezeu şi împotriva naturii, iar individul a început să-şi afirme drepturile faţă de orice autoritate. Pasionantul dezacord pe care de regulă îl considerăm o temă principală a artei moderne e anunţat aici la o dată timpurie.

Celor două centre ale imaginii formale — centrul pînzei şi punctul focal al perspectivei — conţinutul picturii le poate adăuga un al treilea. În una din *Cinele de taină* create de Tintoretto (figura 220), pictată la vreo şase decenii după cea a lui Leonardo, focarul încăperii, determinat de liniile mesei, podelei şi plafonului, se află în colţul din dreapta sus. Însă centrul schemei este figura lui Hristos (încercuită). Excentricitatea spaţială ne spune că legea lumii obişnuite şi-a pierdut vala-



Figura 220

bilitatea absolută. Ea este prezentată ca un mod de existenţă dintre multe altele la fel de posibile. Oblicitatea ei specifică este dezvăluită ochiului, iar acţiunea ce are loc în acest cadru îşi reclamă propriul ei centru şi propriile ei criterii, sfidînd regulile întregului. Acţiunea individuală şi autoritatea conducătoare au devenit parteneri antagonici cu drepturi egale. De fapt, aici figura lui Hristos ocupă centrul cadrului, dacă judecăm după planul orizontal, astfel încît, deviind de la cerinţele lumii ambiante, individul tinde spre un statut propriu absolut — răsturnare ce reflectă spiritul unei epoci noi. Variaţii ale interacţiunii dintre cele trei centre pot fi studiate şi în alte compoziţii ale lui Tintoretto sau ale contemporanilor săi.

Centralitate şi infinitate

Perspectiva centrală implică un paradox semnificativ. Pe de o parte ea ne prezintă o lume centralizată. Focarul acestei lumi este un punct real de pe pînză, pe care privitorul îl poate atinge cu degetul. Într-o proiecţie completă a spaţiului bidimensional acest centru se află în planul frontal. Pe măsură ce creşte adîncimea, centrul se retrage în depărtare, iar într-un spaţiu complet „îndreptat", cu 100% constanţă, el s-ar afla la infinit.

Aşadar într-o compoziţie picturală statutul perceptual al focarului este ambiguu. Centru tangibil al cadrului spaţial spre care desenatorul ţinteşte cu rigla este totodată punctul de fugă, care prin definiţie se află la infinit, acolo unde se întîlnesc liniile paralele. Nici perspectiva bidimensională şi nici cea izometrică nu şi-au pus explicit problema limitelor spaţiului. Ele dau a înţelege că spaţiul continuă la infinit în concreteţea lui tangibilă. O dată cu introducerea perspectivei centrale, artistul adaugă, pentru prima oară, un mesaj despre natura infinităţii. Cu greu putem socoti o coincidenţă faptul că aceasta s-a întîmplat în acelaşi secol în care Nicolas Cusanus şi Giordano Bruno au pus această problemă filozofiei moderne.

Centralitatea şi infinitatea sînt noţiuni contradictorii încă din antichitate. Lumea centralizată concepută de Aristotel implica un sistem finit de cochilii concentrice. Lumea infinită a atomiştilor Democrit şi Epicur, pe de altă parte excludea posibilitatea unui centru; urmaşul lor, Lucreţiu, a scris:

„Întîi şi-ntîi, eu cred că-n toate părţile, / La dreapta şi la stînga, şi deasupra / Şi dedesubt, nu este nicăirea / Nici un hotar, precum am dovedit-o. / Precum o spune răspicat şi lucrul / Şi ne-o arată lămurit şi limpede / Natura însăşi a nemărginirii.". Ideea că nu numai Dumnezeu este infinit, aşa cum susţinuseră filosofii medievali, dar că şi lumea este infinită, constituie un concept renascentist. Cusanus a încercat să împace centralitatea şi infinitatea, definind divinitatea şi lumea ca sfere infinite, ale căror margini şi centre sînt pretutindeni şi nicăieri. În perspectiva centrală relaţia precară dintre cele două concepţii spaţiale este deplin vizibilă. Artiştii tind să disimuleze conflictul, încercînd să evite precizarea punctului de fugă. Poziţia acestuia rezultă din direcţiile convergente ale liniilor şi formelor ortogonale, dar punctul lor real de întîlnire este de regulă neprecizat. Doar în picturile de plafon şi în peisajele barocului găsim imaginea unei lumi sincer dezvăluite, care continuă la nesfîrşit.

În fine, trebuie observat că perspectiva centrală redă spaţiul ca un flux orientat spre un anumit capăt. Astfel ea transformă simultaneitatea atemporală a spaţiului nedeformat tradiţional într-un episod ce se întîmplă în timp, adică într-o succesiune de evenimente direcţionată. Lumea existenţei este redefinită ca un proces al întîmplării. Şi în acest mod perspectiva centrală prefigurează şi iniţiază o evoluţie fundamentală în concepţia apuseană despre natură şi om.

Jocul cu regulile

Perspectiva centrală continuă să-l intereseze pe artist în trei privinţe: Ea oferă o imagine izbitor de realistă a spaţiului fizic, permite o schemă compoziţională bogată şi rafiuată şi, în sfîrşit, prin conceptul unei lumi convergente, îşi aduce propria ei expresie caracteristică.

Cît priveşte schema compoziţională, e de ajuns să notăm că spaţiul bidimensional al artei primitive înfăţişa în esenţă un cadru de verticale şi orizontale situate paralel cu planul frontal şi generînd un minimum de tensiune (figura 221 *a*). Perspectiva izometrică suprapune acestor coordonate fundamentale unul sau două seturi de paralele orientate oblic faţă de coordonate. Apar astfel o mulţime de relaţii şi unghiuri noi, iar oblicitatea generează adîncime (figura 221 *b*). Perspectiva centrală, în sfîrşit, acoperă verticalele şi orizontalele frontale cu un sistem de raze convergente ce creează un centru focal, ca şi o gamă completă de unghiuri (figura 221 *c*).

Efectul realist al perspectivei centrale era primordial pentru artiştii care au elaborat-o în veacul al XV-lea. Să observăm totuşi că încă de la început unii artişti erau dispuşi să se abată de la reguli, căci acestea duceau la denatu-

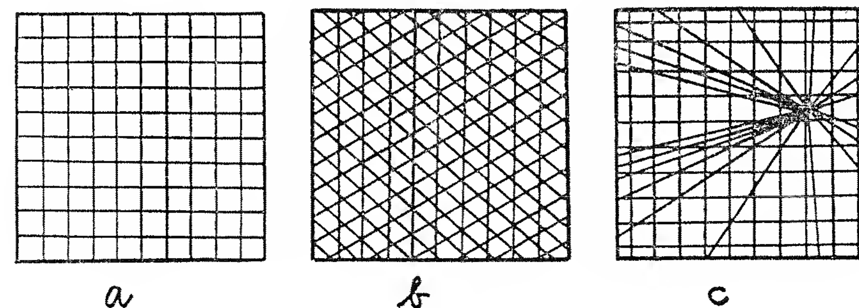


Figura 221

rări neplăcute şi la forţarea nedorită a subiectului şi a formei expresive dacă erau aplicate mecanic. Diversele părţi ale unui decor arhitectural dintr-o pictură nu se conformează totdeauna aceluiaşi punct de fugă. În termeni mai tehnici, psihologul Zajac sugerează că convergenţa deasupra nivelului ochilor acţionează mai puternic decît convergenţa de sub nivelul ochilor, şi că, prin urmare, prima trebuie atenuată, iar a doua intensificată.

Modificări de acest fel sînt aplicate intuitiv cu scopul de a aduce imaginea în armonie cu expresia urmărită sau de a o face să pară mai firească. În secolul nostru, suprarealiştii au folosit cadrul spaţial pentru a spori impresia de nefiresc. Giorgio de Chirico, în special, a făcut aceasta strecurînd contradicţii de perspectivă în peisajele sale picturale. Figura 222 este luată dintr-o pictură a lui de Chirico,

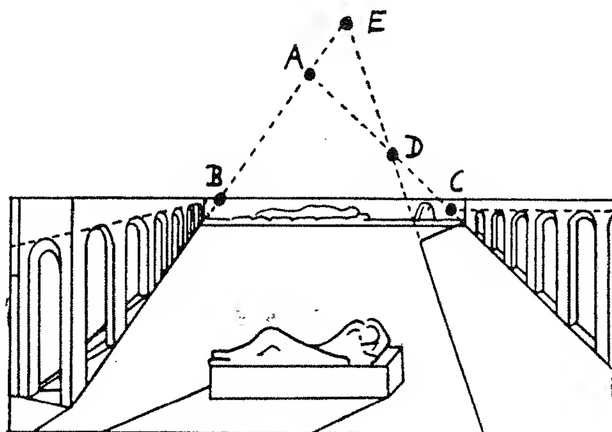


Figura 222

Lîncezeala infinitului. Calitatea misterioasă, de vis, a ceea ce pare la prima vedere o compoziţie deplin realistă se obţine în esenţă prin abatere de la regulile perspectivei. Decorul ca întreg este trasat în perspectivă focalizată, pe cînd statuia se află pe un cub izometric. Datorită acestui conflict între două sisteme spaţiale incompatibile, statuia se înfăţişează ca o apariţie, proiectată pe sol mai curînd decît bazîndu-se material pe acesta. Totodată soclul statuii, cu structura sa mai simplă şi mai frapantă, tinde să ne facă să vedem convergenţele ca deformări, iar nu ca proiecţii ale unor paralele ce se retrag în adîncime. Decorul cu greu rezistă unui asemenea atac, căci este plin de contradicţii interne. Marginile pieţei se întîlnesc cu mult deasupra orizontului, în A. Astfel ori lumea se sfîrşeşte brusc şi universul vid începe dincolo de trenuleţul şi turnul ce se văd pe

fundal, ori, dacă acceptăm orizontul drept cadru de referinţă, piaţa, ale cărei margini ar trebui să se întîlnească acolo, apare enorm de lăţită — un spaţiu magic, creat acolo unde nu poate exista şi, implicit, cu atît mai vid. În consecinţă, cele două colonade par să fie despărţite de un abis plan. Sau, dacă ochiul acceptă forma pieţei, colonadele, care converg în puncte situate pe sau imediat sub limita superioară a picturii (B, C), se micşorează paradoxal. Privite separat de restul decorului, aceste colonade par deplin normale, cu excepţia arcului frontal din extrema stîngă, care în chip ciudat îşi adaptează înălţimea la deschiderea faţadei ce se retrage. În fine, umbra colonadei din dreapta produce alte două puncte de fugă (A, D), incompatibile cu celelalte. Astfel mai multe inconsecvenţe intrinseci generează o lume ce pare tangibilă, dar ireală şi modifică formele în funcţie de punctul spre care privim şi de elementul pe care îl luăm ca bază pentru aprecierea restului.

Aceeaşi irealitate de vis caracterizează şi o altă pictură a lui de Chirico, *Melancolia şi misterul unei străzi* (figura 223). La prima vedere scena pare destul de solidă, şi totuşi simţim că fetiţa nepăsătoare care mînă cercul este primejduită de o lume gata să se despice după linii de sudură invizibile sau să se desfacă în bucăţi incoerente. Şi aici un corp aproximativ izometric, furgonul, face din convergenţele clădirilor adevărate deformări. Mai mult, perspectivele celor două colonade se neagă reciproc. Dacă cea din stînga, care plasează orizontul undeva sus, este luată ca bază a organizării spaţiale, cea din dreapta se înfundă în sol. În situaţia contrară, orizontul rămîne invizibil undeva sub centrul picturii, iar strada ascendentă, cu colonada însorită, este doar un miraj amăgitor ce o atrage pe fetiţă spre prăbuşirea în neant.

Pentru a-şi face iluziile convingătoare, suprarealiştii de felul lui Chirico îşi plasau sistemele spaţiale disparate într-un ansamblu „fără suduri", cu aparenţă veridică. Cubiştii utilizează un procedeu diferit pentru atingerea unui scop diferit. Ei au încercat să descrie lumea modernă ca o interacţiune precară între unităţi independente, fiecare coerentă şi logică în sine, dar nelegată de coordonatele spaţiale ale celor din jur. I-am menţionat pe cubişti mai sus, în legătură cu fazele de tranziţie între perspectiva centrală şi cea izometrică (figura 208); conflictele şi contradicţiile vizuale, ca şi interferenţele reciproce născute astfel, sînt deliberat căutate de artişti ca Braque şi Picasso. Ceea ce ei doreau să prezinte nu era o acumulare haotică de obiecte, comparabilă cu un versant de munte presărat cu bolovani, căci aceasta ar fi fost un exemplu de dezordine într-un cadru spaţial perfect coerent. Ei urmăreau o dezordine mult mai fundamentală, şi anume incompatibilitatea inerentă spaţiului total însuşi. Fiecare dintre micile unităţi care alcătuiesc împreună o natură statică sau o figură cubistă se supune propriului ei cadru spaţial. Adesea aceste unităţi sînt simple dreptunghiuri izometrice. Totuşi corelaţia lor spaţială este deliberat iraţională. Ele nu sînt văzute ca părţi ale unui întreg continuu, ei ca mici individualităţi autonome ce se intersectează orbeşte.



Figura 223
GIORGIO DE CHIRICO, Melancolia şi misterul unei străzi, *1914, colecţia Stanley R. Resor.*

Pentru a arăta că aceste suprapuneri nu se produc în spaţiul coerent, cubiştii foloseau procedeul de a face ca unităţile să-şi impună reciproc transparenţa sau să se piardă în fondul neutru al tabloului. Efectul psihologic devine evident dacă ne amintim că acelaşi mijloc este utilizat în cinematografie pentru a reda discontinuitatea spaţiului. Dacă imaginea se mută dintr-o cameră în holul hotelului, camera dispare treptat în aspaţialitate — adică, timp de o clipă spaţiul pictural e înlocuit de suprafaţa fizică a ecranului, după care procesul contrar introduce spaţiul nou al holului. Sau, într-o înlănţuire, ambele scene par un moment să se suprapună, indicînd astfel ochiului independenţa lor spaţială. Dar pe cînd în filmele obişnuite ştergerea şi înlănţuirea reprezintă doar salturi în cadrul unui spaţiu omogen şi ordonat, filmele experimentale şi picturile cubiste le folosesc în scopul de a obţine integrarea unor ordini discordante.

Fiind obligate la simultaneitate spaţială, unităţile individuale nu se pot înlocui între ele ca scenele dintr-un film, ci trebuie să-şi dezmintă reciproc consistenţa. Din punctul de vedere al fiecăruia dintre ele, celelalte sînt ireale. Numai o echilibrare delicată a nenumăratelor forţe ce se întîlnesc sub unghiuri nenumărate poate da o aparenţă de unitate. Acesta este probabil singurul tip de ordine disponibil omului modern în relaţiile sale sociale şi în utilizarea puterilor contradictorii ale intelectului său.

6 LUMINA

Dacă am fi dorit să începem cu cauzele inițiale ale percepției vizuale, o discuție despre lumină ar fi trebuit să preceadă orice altceva, căci fără lumină ochii nu pot observa nici forma, nici culorile, nici spațiul și nici mișcarea. Dar lumina este mai mult decît simpla cauză fizică a ceea ce vedem. Chiar psihologic ea rămîne una dintre cele mai fundamentale și mai puternice experiențe umane, o apariție pe bună dreptate adorată, celebrată și intens solicitată în cadrul unor ceremonii religioase. Pentru om, ca și pentru toate animalele diurne, ea este condiția celor mai multe activități. Ea reprezintă corespondentul vizual al celeilalte forțe însuflețitoare — căldura. Ea interpretează pentru ochi ciclul de viață al orelor și al anotimpurilor.

Și totuși, cum atenția omului se îndreaptă mai ales spre obiecte și acțiunile lor, datoria lui față de lumină nu este larg recunoscută. Avem de-a face vizual cu ființe omenești, cu clădiri sau cu copaci, și nu cu mijlocul prin care ne parvin imaginile lor. Ca atare, chiar și artiștii au arătat un interes mult mai mare pentru creațiile luminii decît pentru lumina însăși. În anumite condiții culturale, lumina pătrunde pe scena artelor ca agent activ, și numai propria noastră epocă a generat, se poate spune, experimente artistice care implică doar jocuri de lumină dematerializată.

Receptarea luminii

Fizicienii ne spun că noi existăm împrumutînd lumină. Lumina ce face să strălucească cerul este trimisă printr-un univers întunecat pînă la un Pămînt întunecat, de Soare, la o distanță de 150.000.000 kilometri. Descrierea făcută de fizicieni concordă foarte puțin cu percepția noastră. Pentru ochi, cerul este luminos prin propria sa putere, iar soarele nu e altceva decît cel mai strălucitor atribut al acestui cer, atașat lui și, poate, generat de el. Potrivit Cărții Facerii, lumina a fost creată în prima zi, pe cînd soarele, luna și stelele s-au adăugat doar într-a treia. În cadrul unor discuții purtate de Piaget cu copii, un băiat de șapte ani a spus că cerul este cel ce ne dă lumină. „Soarele uu este ca lumina. Lumina luminează totul, dar soarele luminează numai acolo unde e.“ Iar un alt copil a explicat: „Uneori, cînd soarele se trezește dimineața, el vede că vremea e proastă, și atunci se duce în locurile unde este bună“.

Întrucît soarele ne apare doar ca un obiect strălucitor, lumina trebuie să ajungă pe cer din vreo altă sursă. S. R. Driver, comentînd asupra Facerii, afirmă: „Se pare astfel că, după concepția ebraică, lumina, deși strînsă și concentrată în corpurile cerești, nu se limitează la acestea; ziua se naște nu numai datorită soarelui, ci și pentru că substanța luminoasă iese din lăcașul ei și se răspîndește peste pămînt, iar noaptea se retrage, și întunericul iese la rîndul lui din lăcaș, totul petrecîndu-se într-un mod ascuns, misterios“. Acest lucru este exprimat mai clar în întrebarea pe care Domnul i-o pune lui Iov: „Unde este drumul care duce la lăcașul luminii? Și întunericul unde își are locuința? Poți să le urmărești pînă la hotarul lor și să cunoști cărările locuinței lor?“

În loc de a fi un efect provocat de cîteva surse asupra tuturor celorlalte obiecte, „ziua“ este aici ceva luminos care sosește de „dincolo“ și se deplasează pe bolta cerească. În același fel, strălucirea obiectelor de pe pămînt este văzută în esență ca proprietate a acestora și nu ca rezultat al reflectării. Lăsînd deoparte condițiile speciale pe care le vom discuta mai jos, luminozitatea unei case, a unui copac sau a unei cărți de pe masă nu apare ochiului ca un dar venit dintr-o sursă îndepărtată. Cel mult, lumina zilei sau a unei lămpi va părea să provoace strălucirea lucrurilor, așa cum un chibrit aprinde grămada de lemne. Lucrurile sînt mai puțin strălucitoare decît soarele și cerul, dar nu diferite în principiu. Ele sînt surse de lumină mai slabe.

Rezultă că întunericul e văzut fie ca stingere a strălucirii intrinseci a obiectului, fie ca efect al unor obiecte întunecate, care le ascund pe cele strălucitoare. Nopatea nu este consecința negativă a retragerii luminii, ci venirea pozitivă a unei mantii întunecate ce înlocuiește sau acoperă ziua. Noaptea, după spusele copiilor, constă din nori negri care se deplasează foarte aproape unul de altul, astfel încît nimic alb nu poate străbate prin ei. Unii artiști, ca Rembrandt sau Goya, prezintă, cel puțin în anumite cazuri, lumea ca un loc întunecat intrinsec și iradiat pe alocuri de lumină. Întîmplător, aceasta concordă cu constatările fizicienilor. Dar părerea precumpănitoare pare a fi fost și a fi aceea că lumina, deși la origine apărută din întunericul primordial, este o calitate inerentă a cerului, a pămîntului și a obiectelor ce le populează, strălucirea acestora fiind periodic ascunsă sau stinsă de către întuneric.

A afirma că cele de mai sus sînt concepții greșite ale copiilor și primitivilor, eliminate de știința modernă, ar însemna să închidem ochii în fața experienței vizuale universale care se reflectă în operele de artă. Cunoașterea ne face să nu ne mai exprimăm în felul copiilor, al vechilor cronicari sau al băștinașilor polinezieni. Imaginea noastră despre lume, totuși, nu s-a schimbat deloc, ea fiind dictată de condiții perceptuale irezistibile, existente totdeauna și pretutindeni. Chiar și așa, ne-am obișnuit să recurgem la cunoștințe și nu la simțul nostru vizual în asemenea măsură încît este nevoie de intervenția naivilor și a artiștilor pentru a putea înțelege ceea ce vedem.

Strălucirea relativă

O altă discrepanţă între datele fizice şi cele perceptuale ni se dezvăluie atunci cînd încercăm să dăm răspuns întrebării: Cît de strălucitoare sînt lucrurile? S-a observat adesea că o batistă ne apare albă la miezul nopţii, la fel ca la amiază, deşi ea trimite, poate, mai puţină lumină spre ochi decît o bucată de cărbune sub soarele puternic al zilei. Şi aici, la fel ca în cazul perceperii mărimii sau formei, nu putem explica faptele recurgînd la „constanţa" strălucirii, mai ales nu în sensul simplu de a afirma că obiectele se văd „atît de strălucitoare pe cît sînt într-adevăr". Strălucirea pe care o vedem depinde, într-un mod complex, de distribuţia luminii în ansamblul situaţiei, de procesele optice şi fiziologice din ochii şi sistemul nervos al observatorului şi de capacitatea fizică a obiectului de a absorbi şi reflecta lumina pe care o primeşte.

Această capacitate fizică se numeşte intensitate luminoasă sau factor de reflexie. Ea este o proprietate constantă a oricărei suprafeţe. În funcţie de intensitatea iluminării, obiectele reflectă mai multă sau mai puţină lumină, dar intensitatea lor luminoasă, adică proporţia din lumină pe care ele o reflectă, rămîne aceeaşi. O bucată de catifea neagră, care absoarbe mare parte din lumina primită, poate reflecta sub o iluminare intensă tot atîta lumină cît un petec slab luminat de mătase albă, care reflectă cea mai mare parte a energiei luminoase.

Perceptual, nu există o cale directă de a distinge între puterea de reflectare şi puterea de iluminare, căci ochiul primeşte doar intensitatea luminoasă rezultantă, fără nici un fel de informaţie despre proporţia în care cele două componente contribuie la aceasta. Dacă un disc întunecat, suspendat într-o cameră slab luminată, este atins de un fascicul luminos astfel încît discul să fie luminat, dar nu şi mediul ambiant, discul va părea luminos sau viu colorat. Strălucirea sau luminozitatea vor părea proprietăţi ale obiectului însuşi. Observatorul nu poate distinge între strălucirea obiectului şi cea a iluminării. De fapt, în asemenea condiţii, el nu vede deloc o iluminare, deşi ştie, eventual, că sursa de lumină funcţionează, putînd chiar să o vadă. Dacă, totuşi, camera este luminată mai intens, discul va părea corespunzător mai întunecat. Cu alte cuvinte, strălucirea observată a obiectelor depinde de distribuţia valorilor de strălucire în cîmpul vizual total.

Faptul că o batistă apare sau nu albă nu depinde de cantitatea absolută de lumină pe care batista o trimite spre ochi, ci de locul ei pe scara valorilor de strălucire oferită de totalitatea cadrului. Leon Battista Alberti spunea: „Fildeşul şi argintul sînt albe, dar puse lîngă puful lebedei, ele pălesc. Din această pricină lucrurile par foarte strălucitoare în pictură atunci cînd avem o bună proporţie de alb şi negru, ca de la luminat la umbrit în obiectele înseşi; astfel toate lucrurile se cunosc prin comparaţie".

Fenomenul lucirii ilustrează relativitatea valorilor de strălucire. Lucirea se află undeva între sursele de lumină strălucitoare (soarele, focul, lămpile) şi luminozitatea redusă a obiectelor din jur. Un obiect lucitor este văzut ca o sursă ce emite propria sa energie luminoasă. Această impresie, totuşi, s-ar putea să nu corespundă realităţii fizice. Percepţia lucirii se poate datora şi luminii reflectate. În acest caz obiectul trebuie să aibă o strălucire mult superioară celei ce corespunde locului său obişnuit pe scara determinată pentru restul cîmpului vizual. Strălucirea lui absolută poate fi foarte mică, aşa cum ne arată vestitele tonuri de aur lucitoare ale lui Rembrandt, care lucesc prin praful adunat de trei veacuri. Pe o stradă neluminată o bucată de ziar luceşte ca o lumină. Dacă lucirea n-ar fi un efect relativ, pictura realistă n-ar fi putut niciodată să reprezinte convingător cerul, lumînările aprinse, focul, ba chiar fulgerul, soarele şi luna.

Putem stabili diferenţa dintre un loc întunecos şi unul puternic luminat, chiar dacă nu recurgem la comparaţie directă. Dar, între anumite limite, noi transpunem nivelul de strălucire al unui întreg cadru astfel încît diferenţa nu este percepută. Ne putem obişnui atît de mult cu lumina slabă dintr-o cameră încît după un timp n-o mai remarcăm, exact cum se întîmplă în cazul unui miros persistent. Ne putem deasemenea „cufunda" într-o veche pictură sau într-un program de televiziune, astfel încît să rămînem surprinşi constatînd ce întunecată este în realitate pînza sau imaginea de pe tubul fluorescent. Într-o anumită măsură asemenea transpuneri se datorese mecanismelor adaptive din sistemul nervos. Pupila ochiului se dilată automat cînd strălucirea scade, permiţînd astfel pătrunderea unei cantităţi mai mari de lumină. Organele perceptuale din retină îşi adaptează şi ele sensibilitatea la intensitatea stimulului.

Strălucirea relativă a obiectelor este percepută cel mai bine atunci cînd întregul cadru primeşte o iluminare uniformă. În asemenea condiţii, sistemul nervos poate trata nivelul iluminării ca o constantă, atribuind fiecărui obiect doar strălucirea pe care o prezintă pe scara totală de variaţii între cel mai întunecat şi cel mai luminos obiect din imagine. Vom remarca totuşi că mecanismul funcţionează destul de bine chiar şi atunci cînd lumina nu e omogenă, ci variază, bunăoară, de la strălucire intensă lîngă sursa luminoasă pînă la umbră întunecată. Comparînd un plic ce se află pe pervazul ferestrei cu unul amplasat în fundul camerei, nu trebuie să mă bazez pe cunoştinţele mele anterioare sau pe calcule intelectuale pentru a-mi da seama că amîndouă sînt la fel de albe. Sesisez aceasta imediat şi spontan, deoarece văd fiecare plic în raport cu gradientul de strălucire al întregii ambianţe.

Această realizare perceptuală corespunde direct celor observate în legătură cu perceperea mărimii în spaţiul tridimensional. Strălucirea în condiţii de ecleraj uniform poate fi comparată cu o situaţie spaţială în care toate obiectele se află la distanţe egale de observator. Un gradient de strălucire, pe de altă parte, corespunde spaţiului piramidal, în care mărimea oricărui obiect trebuie determinată în raport cu poziţia lui în acel spaţiu. Totuşi, în cazul strălucirii, ca şi al mărimii,

sistemul nervos își poate realiza calculele remarcabile numai dacă neuniformitatea percepută a ambianței totale este destul de simplă în sine și ușor de distins de natura obiectelor. Gradienții normali sînt suficient de simpli pentru a fi generați de un ordinator. Ordinatorul poate adăuga desenului unui cilindru acel crescendo și descrescendo al strălucirii care imită distribuția luminii și umbrei, creînd astfel rotunjimea tridimensională a cilindrului.

Dacă obiectele au o intensitate luminoasă identică din punct de vedere fizic, ca în exemplul cu plicurile albe, strălucirea lor este foarte ușor distinsă de cea a gradientului. Dar dacă am picta deliberat un gradient negru-spre-alb pe o fîșie lungă de hîrtie și l-am privi într-o ambianță străbătută de un gradient de lumină similar, gradientul pictat ar intensifica sau ar neutraliza gradientul eclerajului, în funcție de felul cum este așezat. Acest artificiu este folosit de scenografi pentru a reda iluzia iluminării sau pentru a contracara efectul luminii. Același procedeu acționează și în cadrul camuflajului artificial sau natural. „La nenumărate animale, aparținînd celor mai variate specii, omizi și pisici, scrumbii și șoareci, șopîrle și ciocîrlii, estomparea prin contrast formează baza colorației lor. Asemenea animale sînt colorate închis la partea superioară, deschis la partea inferioară, cu tonuri intermediare pe laturi. ... Privite la lumina difuză a zilei, aceste animale par lipsite de consistență". Dacă într-o cameră pereții cu ferestre sînt zugrăviți într-o nuanță mai deschisă decît cei pe care bate lumina, efectul unilateral al iluminării se compensează parțial, iar strălucirea camerei pare mai uniformă — ceea ce poate fi calmant sau supărător pentru observator, în funcție de faptul dacă el preferă să ignore sau să accepte lumea din afara ferestrelor.

O altă paralelă cu percepera adîncimii se referă la gradul de constanță. Chiar și atunci cînd schema de iluminare este văzută clar, constanța nu elimină efectul iluminării. Putem afirma cu certitudine că cele două plicuri sînt albe, observînd totuși că ele par diferite. În pictura de Rembrandt reprodusă în figura 224, Putifar ne apare mai întunecat decît soția sa. Acest lucru este esențial pentru funcția luminii în compoziție. În acest scop însă este la fel de necesar să vedem efectul ca derivînd din ecleraj și nu dintr-o diferență de ten între soț și soție.

Iluminarea

Termenul de „iluminare" nu se înțelege de la sine. La început am putea crede că iluminarea se produce oriunde vedem ceva, căci dacă lumina nu cade pe un obiect, acesta rămîne invizibil. Așa raționează însă fizicianul. Psihologul și artistul pot vorbi de iluminare doar dacă și doar atunci cînd termenul servește la denumirea unui fenomen sesizat direct de către ochi. Există oare așa ceva, și în ce condiții se poate observa? Un cîmp luminat uniform nu pare în nici un fel să-și primească strălucirea din altă parte. Luminozitatea lui, așa cum spuneam mai sus, ne apare ca o calitate proprie a obiectelor în sine. La fel se întîmplă și în cazul unei încăperi luminate uniform. Pare chiar justificat să afirmăm că o scenă



Figura 224
REMBRANDT, Iosif și Putifar, *1655*, *Staatliche Museen, Berlin*.

privită dintr-o sală întunecoasă nu ne dă neapărat impresia că ar fi luminată. Dacă lumina se distribuie uniform, scena poate părea o lume foarte strălucitoare, o mare sursă luminoasă. Dar iluminarea este altceva.

Privesc butoiaşul de lemn de pe etajeră. Suprafaţa lui cilindrică etalează o scară bogată de valori cromatice şi de strălucire. Lîngă conturul stîng văd un brun închis, aproape negru. Pe măsură ce privirea mea alunecă pe suprafaţă, culoarea se deschide şi văd un brun mai clar, pînă cînd acesta păleşte tot mai mult, apropiindu-se de punctul culminant, în care albeaţa a înlocuit aproape complet brunul. Dincolo de acest punct, culoarea revine la brun.

Această descriere este însă corectă doar dacă examinăm suprafaţa centimetru cu centimetru sau, mai bine, dacă o explorez printr-un mic orificiu praeticat într-o foaie de hîrtie. Dacă privesc butoiaşul în mod mai liber, mai firesc, rezultatul este cu totul altul. Acum întregul obiect îmi apare uniform brun. Într-o latură el este acoperit cu un strat de întunecime, care se subţiază şi dispare, în timp ce un strat tot mai pronunţat de strălucire începe să-l înlocuiască. Pe cea mai mare parte a suprafeţei, butoiaşul prezintă două valori de strălucire şi de culoare, una ţinînd de obiectul însuşi, iar cealaltă, ca să spun aşa, suprapusă peste el — un efect de transparenţă. Aceasta se întîmplă chiar dacă ochii primesc un singur stimul unitar de la fiecare punct al obiectului. Perceptual, unitatea se scindează în cele două straturi. Fenomenul acesta reclamă un nume. Stratul inferior îl vom numi strălucirea de obiect şi culoarea de obiect a butoiaşului. Stratul de deasupra este iluminarea.

Tot astfel cum în perspectiva centrală un sistem de convergenţă este impus unei ambianţe de forme, iluminarea *reprezintă suprapunerea perceptibilă a unui gradient de lumină peste strălucirea şi coloritul obiectelor din această ambianţă.* Suprapunerea observată pe suprafaţa lucrurilor luminate este, aşa cum am spus, un efect de transparenţă. Această transparenţă se poate obţine în pictură prin folosirea verniurilor şi suprapunerilor reale. Pe la 1500, artiştii întrebuinţau frecvent foi de hîrtie colorată în desenele lor, ca un fond de strălucire medie peste care adăugau părţi luminate, aplicînd cerneală albă şi umbre prin haşuri negre. Pictorii porneau adesea de la un grund monocromatic, care reda umbrele şi care era apoi acoperit cu verniuri transparente de culoare locală. Această separare a iluminării de culoarea obiectelor reflecta distincţia perceptuală observată de pictor atunci cînd privea lucrurile din lumea fizică; ea exprima de asemenea o atitudine practică, orientată spre obiecte şi spre diferenţierea între calităţile obiectelor şi efectele trecătoare impuse acestora.

O atitudine complet diferită găsim la pictorii din secolul al XIX-lea, care reprezentau suma strălucirii locale, culorii locale, ca şi a strălucirii şi culorii eclerajului, printr-o singură nuanţă a pastei. Această tehnică nu numai că confirma senzaţia pur vizuală ca realitate finală; ea afirma filozofic de asemenea că fiinţa lucrurilor nu este imuabilă. Detaliile întîmplătoare participă la esenţa lucrurilor tot atît de mult ca proprietăţile lor permanente. Acest procedeu pictural

definea individul ca fiind în parte creaţia propriului său mediu, supus unor influenţe ce nu pot fi lepădate ca nişte văluri.

Ca şi în alte cazuri de transparenţă, efectul de iluminare se datoreşte tendinţei spre cea mai simplă structură. Dacă iluminarea e percepută ca suprapunere, obiectul iluminat îşi poate menţine o strălucire şi culoare constantă, pe cînd umbrele şi luminile sînt atribuite unui gradient de lumină care are propria sa structură simplă. Trebuie observat aici că nu există un răspuns clar la întrebarea „Cum se determină valoarea de strălucire-culoare a unui obiect?“ Revenind la exemplul cu butoiaşul de lemn, înţelegem că în realitate ochii receptează o gamă de nuanţe. Este vreuna din ele culoarea „adevărată“ a obiectului, eventual pentru că ar fi cea mai saturată şi cea mai puţin contaminată cu gri? Delacroix postula existenţa unui asemenea ton adevărat *(le ton vrai de l'objet)*, observînd că el se află imediat lîngă „punctul luminos“ (punctul de maximă luminozitate). Dar poate că în percept nu există un asemenea ton, iar strălucirea şi culoarea obiectului sînt de fapt valori medii, servind ca numitori comuni ai diferitelor nuanţe.

Lumina creează spaţiu

Toţi gradienţii au puterea de a crea adîncime, iar gradienţii de strălucire se numără printre cei mai eficace. Acest lucru este adevărat pentru decoruri spaţiale, cum sînt interioarele şi peisajele, dar şi pentru obiectele individuale. Într-un experiment efectuat de Gehrcke şi Lau, un con de lemn văruit, a cărui bază avea aproximativ 13 centimetri în diametru, a fost expus privirii la o distanţă de 12 metri. Conul era plasat cu vîrful spre observator, a cărui linie de vedere coincide cu axa principală a conului. Cînd conul era luminat uniform din toate părţile, observatorul nu vedea un con, ci doar un disc alb plat. Conul devenea vizibil cînd lumina cădea dintr-o singură parte. Evident, o imagine tridimensională nu putea oferi nici un fel de simplificare structurală cît timp lumina era uniformă. Cînd însă s-a utilizat iluminarea laterală, aceasta a introdus un gradient de umbrire, rezultînd de aici un puternic efect tridimensional ce dezvăluia forma conului.

Se cunoaşte bine intensificarea reliefului cu ajutorul iluminării laterale. Goethe spune despre soare că el primeşte o imagine imaculată a lumii „deoarece nu vede niciodată umbra“, iar fotograful amator obţine doar imagini plate atunci cînd îşi montează blitz-ul pe aparat. Cînd luna este plină, munţii şi depresiunile ei apar ca simple pete, ieşind însă marcat în relief dacă lumina cade lateral, cînd este lună nouă.

Foarte convingătoare este mărturia adusă de microscopul electronic cu dispozitiv de explorare prin baleiaj, care a introdus în experienţa noastră vizuală lumea infinitului mic, prin puternice efecte de iluminare. Secţiunile plane furnizate de microscopul cu fascicol luminos sau de microscopul electronic prin transmisiune îşi au propria lor frumuseţe şi valoare informativă, dar cu greu le putem

accepta ca aparţinînd aceleiaşi lumi ca animalele şi plantele văzute cu ochiul liber. Sub microscopul cu dispozitiv de baleiaj, minusculele conuri şi bastonaşe din retină arată ca trunchiurile zbîrcite ale unei păduri pietrificate, iar globulele roşii din sîngele uman seamănă cu un cîmp dens acoperit cu ciuperci, sau cu o îngrămădeală de cauciucuri uzate. Dînd acestor obiecte mici volumul tangibil al lucrurilor cunoscute de noi, microscopul cu dispozitiv de baleiaj a extins tărîmul experienţei vizuale pînă la limita dintre lumea organică şi cea anorganică.

Suprafeţele curbe se obţin prin accelerarea gradienţilor de strălucire, ceea ce corespunde faptului că curbura unui obiect este aproape plată acolo unde linia de vedere o întîlneşte sub un unghi drept, dar creşte din ce în ce mai rapid de la centru către margine (figura 225). Prin variaţia gradientului putem modifica forma curburii percepute. Un gradient cu variaţie constantă produce efectul unui plan înclinat, reflectînd faptul fizic că unghiul de înclinaţie este constant pe întreaga suprafaţă.

În figura 225, gradientul din *a* tinde să creeze un volum perceptual mai izbitor decît cel din *b*, deoarece în *b* umbrirea este la fel de simetrică ca şi forma sferică însăşi. Nu se realizează un mare cîştig structural perceptînd o asemenea configuraţie simetrică ca tridimensională. Iar obiectul, în acest caz, nu creează o impresie puternică de iluminare dintr-o sursă exterioară. În 225 *a*, pe de altă parte, gradientul introduce o asimetrie, care se poate detaşa de obiect dacă imaginea este văzută ca o sferă pe care lumina cade oblic.

Cînd privim un obiect izolat, nu este totdeauna clar dacă eventualele diferenţe de strălucire se datoresc iluminării sau deosebirilor fizice reale dintre nuanţele de alb, negru şi gri. Acest lucru a fost elegant demonstrat de Ernst Mach cu

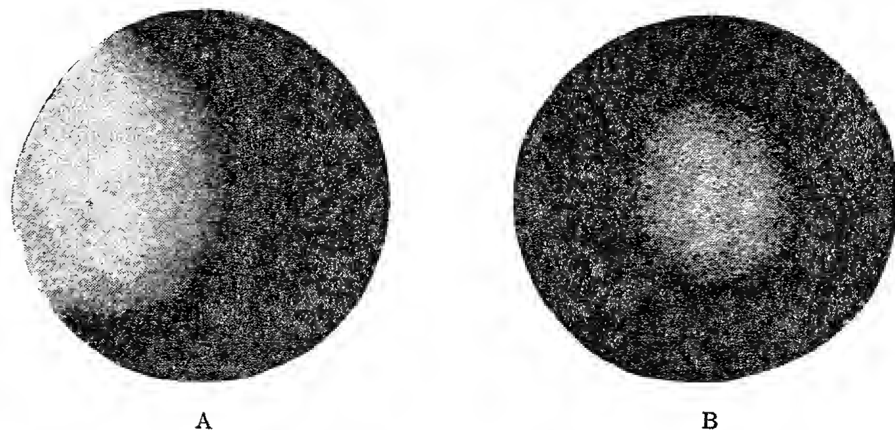


Figura 225

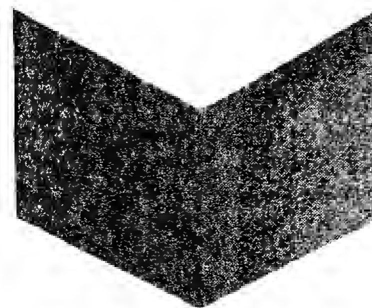


Figura 226

mult timp în urmă. Uitîndu-ne la figura 226, vedem probabil o aripă deschisă şi una întunecată, indiferent, de faptul că percepem imaginea ca plană sau îndoită, ori muchia centrală ca fiind în faţă sau în spate. Dacă luăm o bucată de carton alb îndoit şi o aşezăm pe masă cu muchia centrală spre observator şi cu lumina căzînd din dreapta, perceptul va corespunde realităţii fizice: vedem un carton alb, umbrit pe o latură datorită faptului că sursa luminoasă este în partea cealaltă. Acţionează aici constanţa strălucirii. Dacă totuşi închidem un ochi şi obligăm obiectul să ne apară ca un fel de carte deschisă, cu muchia centrală formînd un fel de şanţ, situaţia se schimbă radical. Acum aripa stîngă apare întunecată, cu atît mai întunecată cu cît lumina ar trebui să cadă pe ea direct, iar aripa dreaptă este albă, cu atît mai strălucitoare cu cît ar trebui să se afle în umbră. Aşadar efectele de iluminare sînt puternic influenţate de distribuţia luminii percepută în ansamblul ambianţei spaţiale.

Atît în ambianţele complete, cît şi în obiectele individuale, gradienţii constanţi de strălucire, ca şi gradienţii constanţi de mărime, favorizează o creştere sau descreştere constantă în adîncime. Salturile de strălucire determină salturi de distanţă. Aşa-numitele *repoussoir*-e, obiecte mari plasate în fundal cu scopul de a face ca fundalul să pară mai îndepărtat, sînt intensificate în pictură, fotografie şi film, dar şi pe scenă, dacă există o pronunţată diferenţă de strălucire între primul plan şi fundal.

Întrucît strălucirea iluminării înseamnă că o suprafaţă dată este întoarsă spre sursa luminoasă, pe cînd întunecimea înseamnă că ea este întoarsă în partea opusă, distribuţia valorilor de strălucire ajută la definirea orientării spaţiale a obiectelor. Totodată ea ne arată relaţiile ce se stabilesc între diversele părţi ale unui obiect complex. Zonele de orientare spaţială similare sînt corelate vizual printr-o strălucire similară. Cu cît se apropie mai mult de poziţia în care lumina cade perpendicular, cu atît mai strălucitoare le vedem. Ştim că unităţile cu valori de strălucire similare se grupează laolaltă în percepţie. Astfel o grupare după ase-

mănarea de strălucire produce indirect o grupare după asemănarea de orientare în spaţiu. Suprafeţele paralele sînt asociate de ochiul nostru, oriunde ar apărea ele în relieful obiectului, iar această reţea de relaţii constituie un mijloc eficace de creare a ordinii şi unităţii spaţiale. Pe cînd o muscă ce se plimbă pe obiect n-ar înregistra decît o succesiune neregulată, derutantă de creste şi văi, ochiul nostru organizează întregul, corelînd toate zonele cu orientare spaţială similară.

O distribuţie judicioasă a luminii oferă unitate şi ordine nu numai formei obiectelor individuale, dar şi celei a unui întreg ansamblu. Totalitatea obiectelor ce apar într-o pictură sau pe scenă pot fi tratate ca reprezentînd un obiect mare, eventual mai multe, toate elementele mai mici fiind subsumate acestora. Puternicul eclerajul lateral folosit de pictori (bunăoară, de Caravaggio) simplifică şi coordonează organizarea spaţială a tabloului. Roger de Piles, un scriitor francez din secolul al XVII-lea, spunea că dacă obiectele sînt astfel dispuse încît toate luminile să se afle laolaltă, într-o parte, iar umbrele în cealaltă, această grupare de lumini şi umbre nu va lăsa privirea să rătăcească. „Tiţian numea aceasta *ciorchinele de struguri*, căci strugurii dacă sînt separaţi, îşi au fiecare lumina şi umbra lui, şi astfel, împărţind privirea în multe raze, ar pricinui încurcătură; dar cînd sînt strînşi într-un ciorchine şi devin astfel o singură masă de lumină şi alta de umbră, ochiul îi cuprinde ca pe un singur obiect".

Analogia strînsă dintre strălucire şi orientarea în spaţiu este tulburată de umbrele purtate, care pot întuneca o zonă ce altfel ar fi luminoasă, ca şi de reflexele ce luminează părţile întunecate. Şi diferenţele de strălucire locală influenţează schema eclerajului. În sculptură, petele de praf pe marmură sau neregularităţile de strălucire din granulaţia lemnului adesea denaturează forma, putînd fi interpretate greşit ca efecte de umbrire.

Întîlnim iarăşi problema apărută din incapacitatea ochiului de a distinge direct între puterea de reflexie şi intensitatea iluminării. Roger de Piles scria într-un comentariu despre clarobscur: „*Claro* înseamnă nu numai tot ce este expus unei lumini directe, dar şi toate acele culori ce sînt luminoase prin natura lor; iar *obscuro*, nu numai toate umbrele cauzate direct de incidenţa sau lipsa luminii, dar şi toate culorile care sînt natural brune, astfel că, chiar şi atunci cînd le expunem luminii, menţin o anumită obscuritate şi pot să se asocieze cu umbrele altor obiecte." Pentru a evita confuzia dintre strălucirea datorată iluminării şi strălucirea datorată culorii obiectului însuşi, distribuţia spaţială a luminii în cadrul ansamblului trebuie să poată fi înţeleasă de ochiul privitorului. Acest lucru se realizează foarte uşor dacă nu avem decît o singură sursă luminoasă. Adesea însă, în fotografie sau pe scenă folosim combinaţii de mai multe surse luminoase, pentru a evita umbrele prea întunecate.

Aceste umbre întunecate, în treacăt fie spus, denaturează forma nu numai prin aceea că ascund porţiuni relevante din obiect, ci şi întrerupînd continuitatea curburii cu linii de delimitare pronunţate între zonele luminoase şi cele umbrite. În anii din urmă muzeele şi galeriile de artă au început să „asasineze" sculpturile, iluminîndu-le cu ajutorul unor proiectoare cu lumină concentrată, pentru a crea efecte dramatice. S-a demonstrat experimental că umbrele proprii îşi menţin caracterul de peliculă transparentă numai dacă limitele lor sînt gradienţi estompaţi. Hering notează: „O umbră mică aruncată pe suprafaţa foii de scris pare o pată întîmplătoare de gri neclar suprapusă hîrtiei albe. În condiţii normale hîrtia albă se vede *prin* umbră. Nimic nu sugerează că aceasta face în vreun fel parte din culoarea reală a hîrtiei. Dacă însă desenăm o linie neagră groasă în jurul umbrei, coincizînd exact cu conturul acesteia, putem observa că se petrece o schimbare frapantă. Umbra încetează de a mai apărea ca umbră şi devine o pată gri închis pe suprafaţa hîrtiei, nemaifiind acum o pată întîmplătoare suprapusă hîrtiei ci o parte reală din culoarea acesteia". Proiectorul cu lumină concentrată creează aceleaşi contururi nete ca şi liniile negre ale lui Hering, „tăind" astfel fără milă continuitatea suprafeţei sculpturale şi producînd o combinaţie fără sens de forme albe şi negre. Lumina zilei, pe de altă parte, face sculpturile atît de plăcut vizibile deoarece caracterul ei difuz se adaugă incidenţei directe a razelor solare, generînd gradienţi atenuaţi.

Pentru evitarea asprimilor în eclerajul galeriilor de artă, al studiourilor de film sau al scenei, mai multe surse de lumină trebuie combinate într-un tot organizat. Mai multe surse pot asigura o iluminare uniformă, sau fiecare din ele poate crea un gradient de strălucire net autonom. Rezultatul general poate fi unul de ordine vizuală. Dar sursele luminoase se pot de asemenea stînjeni reciproc, intensificîndu-şi sau contracarîndu-şi parţial efectul. Aceasta face ca forma obiectelor, cît şi relaţiile dintre ele în spaţiu, să-şi piardă înţelesul. Pentru a obţine „cooperarea" mai multor surse de lumină, fotograful se străduieşte să le organizeze ierarhic, dîndu-i uneia rolul de frunte, iar celorlalte roluri mai slabe, de susţinere.

Umbrele

Umbrele pot fi proprii sau purtate. Umbrele proprii se află pe obiectele ale căror formă, orientare spaţială şi distanţă de la sursa luminoasă le generează. Umbrele purtate sînt proiectate de un obiect asupra altuia sau de o parte dintr-un obiect asupra alteia. Sub raport fizic, ambele feluri de umbră au aceeaşi natură; ele apar în zonele unde lumina e slabă. Perceptual însă, ele se diferenţiază. Umbra proprie este parte integrantă din obiect, în asemenea măsură încît practic ea nici nu e observată în general, servind doar la definirea volumelor. Umbra purtată, pe de altă parte, este un element impus de un obiect asupra altuia, o intervenţie asupra integrităţii obiectului care o primeşte.

Prin umbra purtată o casă traversează strada, atingînd clădirea de vizavi, iar un munte poate întuneca satele din vale cu imaginea propriei sale forme. Astfel umbrele purtate dau obiectelor puterea stranie de a emite întunecime. Acest simbolism devine însă activ în artă doar atunci cînd situaţia perceptuală



Figura 227

poate fi înțeleasă de ochi. Ochiul trebuie să sesizeze două lucruri. Mai întîi, umbra nu aparține obiectelor pe care este văzută; în al doilea rînd, ea aparține altui obiect, pe care nu-l acoperă. Deseori situația este înțeleasă mintal, dar nu și vizual. Figura 227 prezintă contururile celor două figuri principale din *Rondul de noapte* al lui Rembrandt. Pe uniforma locotenentului vedem umbra unei mîini. Putem înțelege că această umbră este proiectată de mîna căpitanului, dar pentru ochi relația nu e evidentă. Umbra mîinii n-are o legătură semnificativă cu obiectul pe care o vedem. Ea poate părea o apariție inexplicabilă, căci nu dobîndește înțeles decît în relație cu mîna căpitanului. Această mînă se află la o anumită distanță; ea nu este în legătură directă cu umbra și, din cauza racursiului, forma ei este diferită. Numai dacă: 1) privitorul sesizează clar, pe baza tabloului ca ansamblu, direcția din care cade lumina și 2) proiecția mîinii evocă forma ei tridimensională obiectivă, mîna și umbra ei pot fi corelate de către ochi. Desigur, figura 227 îl nedreptățește pe Rembrandt, izolînd cele două figuri și prezentînd o singură umbră în afara ansamblului impresionant de lumini și umbre din care face parte. Totuși asemenea efecte de umbrire solicită la maximum capacitatea noastră de înțelegere vizuală.

Umbrele purtate trebuie folosite cu prudență. În cazurile cele mai simple ele sînt legate direct de obiectul ce le generează. Umbra unui om întîlnește picioarele acestuia pe sol, iar cînd terenul e neted și razele soarelui cad sub un unghi de circa 45°, umbra ne redă o imagine nedeformată a „stăpînului" ei. Această copiere a unui lucru animat sau inanimat de către ceva legat de el, care îi imită mișcările și care e totodată curios de transparent și imaterial a suscitat dintotdeauna interes. Chiar și în condiții de percepție optime, umbrele nu sînt înțelese spontan ca efecte ale iluminării. Se afirmă că membrii anumitor triburi din Africa Occidentală evită să traverseze la amiază o pajiște sau o piață, deoarece se tem „să nu-și piardă umbra", adică să nu se vadă fără ea. Faptul că ei știu că la amiază umbrele sînt scurte nu implică înțelegerea situației fizice. Întrebați de ce nu se tem și atunci cînd înserarea face umbrele invizibile, ei pot răspunde că pe întuneric nu există această primejdie, întrucît „noaptea toate umbrele se odihnesc în umbra marelui zeu și cîștigă puteri noi". După „reîmprospătarea" nocturnă, ele apar mari și puternice dimineața — așadar lumina zilei mănîncă umbra, nu o generează.

Gîndirea umană, atît cea perceptuală cît și cea intelectuală, caută cauzele fenomenelor cît mai aproape cu putință de locul efectelor acestora. În întreaga lume umbra este considerată ca o prelungire a obiectului ce o proiectează. Și aici constatăm că întunericul nu apare ca absență a luminii, ci ca o entitate pozitivă în sine. Al doilea eu, neclar, al persoanei este identic sau corelat cu sufletul sau cu energia vitală. A călca pe umbra unei persoane este o jignire gravă, iar un om poate fi „ucis" prin străpungerea umbrei sale cu un cuțit. La înmormîntări se are grijă ca umbra unei persoane vii să nu fie cumva prinsă sub capacul sicriului și astfel înmormîntată cu mortul.

Asemenea credințe nu trebuie respinse ca superstiții, ci acceptate ca indicînd ceva perceput spontan de ochiul omenesc. Apariția sinistră a eului mai întuneeat, fantomatic, în filme, pe scenă sau în pictura suprarealistă continuă să-și exercite influența vizuală chiar și asupra celor care au studiat optica la școală, iar Carl Gustav Jung folosește termenul de „umbră" pentru „partea inferioară și mai puțin merituoasă a cuiva".

Cît despre proprietățile obiective ale umbrelor purtate notăm că, la fel ca și cele proprii, aceste umbre definesc spații. O umbră proiectată pe o suprafață o definește ca plană și orizontală sau, poate, ca înclinată și deformată; așadar indirect ea creează spațiu în jurul obiectului ce o proiectează. Ea acționează ca un obiect suplimentar, creînd un fond prin aceea că apare pe el. În figura 228 dreptunghiul *a* se află în planul frontal și nu creează un spațiu articulat în jurul său. În *b* observăm o detașare mai clară de fond, în parte datorită contrastului creat de bara neagră și în parte din cauză că oblicitatea laturii mici

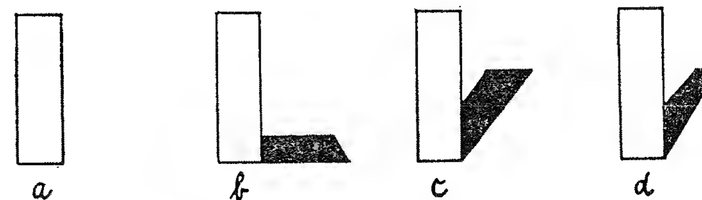


Figura 228

a acesteia sugerează adîncime. Dar în ansamblu *b* are mult mai puţină tridimensionalitate decît *c* sau *d*, deoarece imaginea ortogonală formată de bară şi de umbra ei este simplă şi stabilă, neputînd fi prea mult simplificată prin introducerea adîncimii. În *c* versiunea tridimensională elimină un unghi oblic şi permite ca bara neagră să fie văzută ca un dreptunghi complet. În *d* umbra e convergentă — o deformare suplimentară, care face impresia de adîncime şi mai convingătoare. Cu alte cuvinte, corpul şi umbra sa acţionează ca un singur obiect, căruia i se aplică regulile aspectului spaţial al obiectelor. Figura 229 ne arată cît de eficace creează umbrele spaţiu, definind diferenţa dintre verticală şi orizontală şi contribuind la gradienţii de mărime ai perspectivei convergente.

Cîteva cuvinte despre convergenţa umbrelor. Soarele fiind atît de departe încît pe spaţii mici razele lui sînt practic paralele, lumina solară ne dă o proiecţie izometrică a umbrei — adică, liniile care sînt paralele în obiect sînt deasemenea paralele în umbră. Dar ca oricare lucru perceput, şi umbra se supune deformării perspectivale, fiind aşadar convergentă de la baza de contact cu obiectul, dacă se află în spatele acestuia, şi divergentă dacă se află în faţa lui. Pe de altă parte, o sursă luminoasă apropiată, bunăoară o lampă sau un foc, generează o familie piramidală de raze, şi, în consecinţă, umbre de formă fizică divergentă. Această divergenţă obiectivă este sau sporită sau compensată de perspectivă, în funcţie de poziţia umbrei faţă de observator.

Figura 230 ne arată că iluminarea adaugă efectele altui sistem piramidal celor rezultînd din convergenţa formei. Aşa cum forma cubului este denaturată, deoarece muchiile fizic paralele se întîlnesc într-un punct de fugă, tot astfel forma umbrei proiectate de cub este denaturată prin convergenţă spre un alt punct focal, creat prin amplasarea sursei luminoase. Iluminarea denaturează şi strălucirea locală omogenă a cubului, întunecînd părţi din suprafaţa lui cu umbre proprii. Atît în cazul perspectivei, cît şi în cel al iluminării, structura sistemului de denaturări este destul de simplă în sine pentru ca ochiul s-o poată distinge de proprietăţile permanente ale obiectului. Rezultatul este o dublă subdivizare vizuală. Ochiul distinge forma şi strălucirea locală a obiectului de modificările ce rezultă din iluminare şi din orientarea în spaţiu.

Pe lîngă faptul că valorile de strălucire ale umbrelor se amestecă cu valorile de strălucire ale obiectului, ele afectează şi claritatea culorilor locale ale acestuia, ca şi relaţiile dintre ele. Cînd pictorii au început să creeze volum şi spaţiu prin efecte de ecleraj, s-a constatat curînd că această tehnică de clarobscur stînjeneşte compoziţia cromatică. Cît timp umbrele erau concepute ca elemente de întunecime monocromatică, ele întunecau şi ascundeau inevitabil culorile, afectînd astfel în mod neplăcut saturaţia lor şi alterîndu-le identitatea. O haină albastră umbrită cu negru nu mai arată într-adevăr albastră şi îşi pierde omogenitatea simplă a culorii locale; un braţ sau un picior pictat pe un substrat de pigment închis nu mai are culoarea pielii şi nici nu mai prezintă o nuanţă frumoasă, clară de roz.

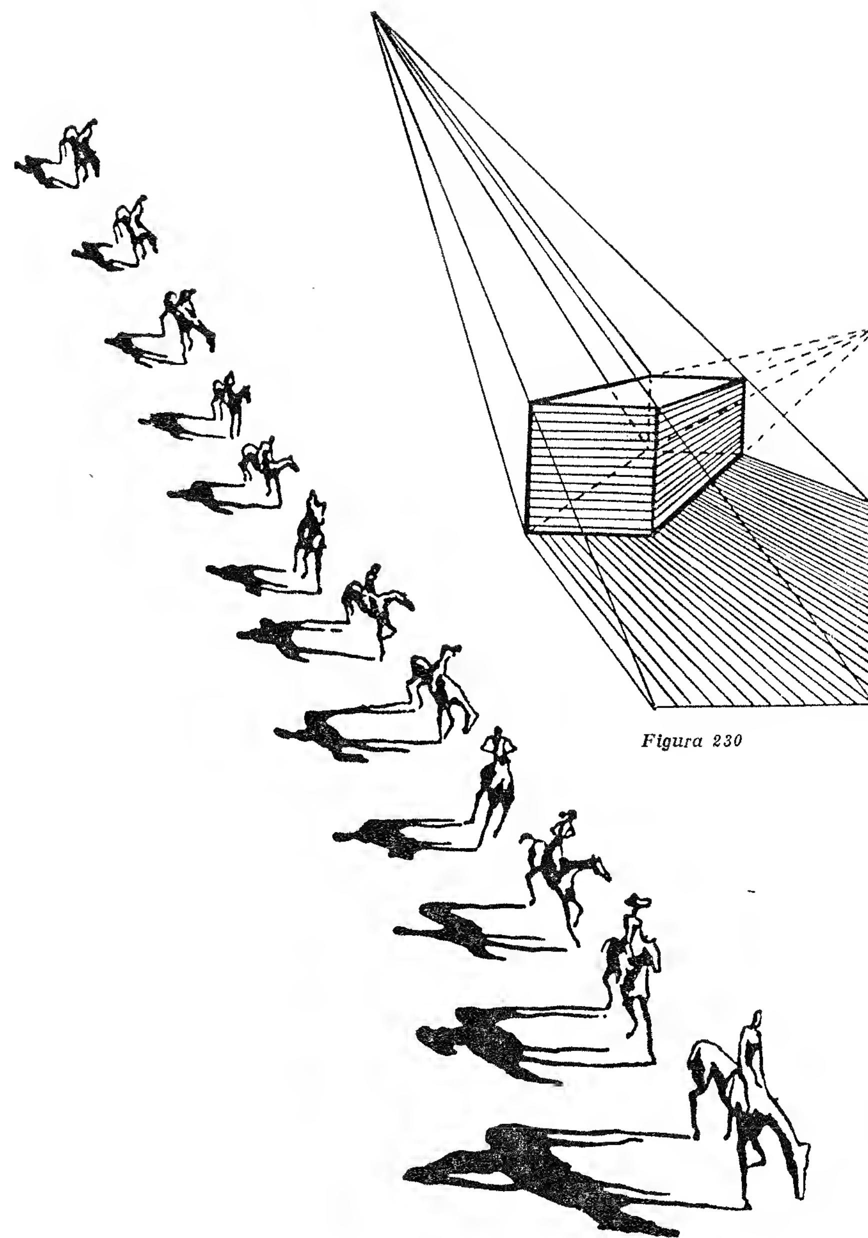


Figura 230

Figura 229

Este foarte posibil ca Leonardo da Vinci, pe care Heinrich Wölfflin l-a numit părintele clarobscurului, să nu-şi fi putut termina o parte din picturile sale deoarece dorinţa de a crea un pronunţat relief spaţial prin umbrire coincidea în timp cu o nouă sensibilitate pentru organizarea culorii. Unificarea celor două sisteme concurente de formă picturală s-a produs treptat. Umbra a fost redefinită ca modificare a nuanţei — o evoluţie ce duce de la Tiţian, prin Rubens şi Delacroix, pînă la Cézanne. „Pentru pictor lumina nu există", îi scria Cézanne lui Emile Bernard. În secolul nostru stilul coloristic al foviştilor adesea elimină problema, omiţînd orice umbrire şi folosind nuanţe saturate.

Pictură fără iluminare

Deşi pictorul care foloseşte efecte de iluminare îşi dă foarte bine seama de puterea lor, influenţa luminii şi a umbrei este simţită în viaţa zilnică mai ales într-un mod practic. Căutarea sau evitarea luminii este un fenomen curent la toate nivelurile lumii animale; omul însuşi caută şi el lumina cînd vrea să vadă sau să fie văzut, şi o evită în alte cazuri. Pentru asemenea scopuri practice, însă, lumina este doar un mijloc de tratare a obiectelor. Observăm lumina şi umbra, dar rareori conştient, văzîndu-le ca atare. Ele definesc forma şi poziţia spaţială a lucrurilor şi se consumă în această operaţie. Observatorul naiv nu le va menţiona probabil dacă i se solicită o descriere atentă, detaliată a celor văzute; el presupune că e întrebat despre obiecte şi despre caracteristicile lor intrinsece.

Ernst Mach ne spune: „În copilărie, umbrele şi luminile din tablouri îmi păreau nişte pete lipsite de înţeles. Cînd am început să desenez, consideram umbrirea o simplă obişnuinţă a artiştilor. Am făcut odată portretul pastorului nostru, un prieten al familiei, şi am umbrit cu negru, nu din necesitate, ci doar pentru că văzusem ceva similar în alte portrete, o întreagă jumătate a feţei. Aceasta mi-a atras o critică severă din partea mamei mele, iar mîndria mea artistică profund ofensată explică probabil faptul că întîmplarea mi-a rămas atît de viu întipărită în memorie". Arta primitivă de pretutindeni reprezintă obiectele prin contururi, strălucire locală şi culoare locală, iar unele culturi au păstrat această practică pînă la niveluri înalte de rafinament. În încercările artistice ale copiilor mici, valorile de strălucire servesc mai ales la marcarea diferenţelor. Părul întunecat poate astfel contrasta cu o faţă luminată. Sursele de lumină, cum ar fi soarele sau o lampă, sînt adesea redate ca emiţînd raze, dar n-avem nici o indicaţie în sensul că aceste raze fac obiectele vizibile. Acelaşi lucru se poate spune despre pictura egipteană timpurie. Pe vasele greceşti figurile se detaşează de fond prin contraste puternice, dar aceste diferenţe apar ca rezultat al strălucirii sau obscurităţii obiectului, nu al iluminării. Sursele literare ne spun că în decursul secolelor pictorii greci au învăţat cum să folosească umbrele, roadele acestei descoperiri putînd fi văzute în picturile murale elenistice sau în portretele mumiilor egiptene din primul sau al doilea secol înaintea erei noastre. Clarobscurul era mînuit cu o iscusinţă ce nu va fi redobîndită decît spre sfîrşitul Renaşterii.

Pe măsură ce apare nevoia redării rotunjimii corpurilor solide, se introduce umbrirea, care este ulterior accentuată. În spaţiul fizic aceste efecte sînt produse de iluminare. Dar folosirea umbririi nu derivă neapărat din observarea naturii şi, pe de altă parte, nu concordă totdeauna cu regulile eclerajului. Mai degrabă putem presupune că, după ce a lucrat un timp cu mijloacele perceptual mai simple ale conturului liniar şi suprafeţelor colorate omogen, pictorul descoperă virtuţile spaţiale ale strălucirii distribuite neuniform. Ochii sesizează efectul perceptual al gradienţilor. Umbrirea pronunţată face ca suprafaţa să se retragă în adîncime spre contur. Zonele luminoase o fac să iasă în relief. Aceste variaţii sînt folosite pentru a crea rotunjimi sau cavităţi; ele nu implică în mod necesar o relaţie cu o sursă de lumină. Deseori distribuţia „umbrelor" urmează principii diferite. Umbrirea poate porni de la contur, de jur împrejurul imaginii, făcînd treptat loc unor valori mai luminoase spre centru. În compoziţiile simetrice ale artiştilor medievali, figurile din stînga îşi au adesea luminile pe latura stîngă, iar cele din dreapta pe latura dreaptă; la feţele în racursi lateral, jumătatea mai mare deseori apare luminată, iar cea mai îngustă, întunecată. Astfel, adaptîndu-se la cerinţele compoziţiei şi ale formei, strălucirea este frecvent distribuită într-un mod ce ar trebui socotit incorect dacă am judeca după legile iluminării.

La fel se întîmplă şi atunci cînd diferenţele de strălucire sînt folosite pentru distingerea obiectelor ce se suprapun. Umbrirea este adesea introdusă pentru a indica un interval de adîncime între obiecte avînd aproape aceeaşi strălucire. Aşa cum ne arată figura 231, contrastul de strălucire obţinut astfel intensifică suprapunerea, şi nu este nevoie să se justifice rezultatul ca efect de iluminare. De fapt, Henry Schaefer-Simmern subliniază că o concepţie cu adevărat picturală a iluminării poate apărea numai după ce au fost asimilate proprietăţile formale ale umbririi. Dezvoltînd o idee a lui Britsch, el dă exemple din pictura orientală

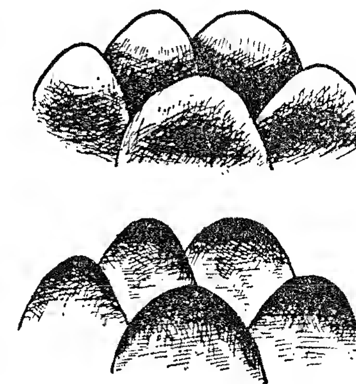


Figura 231



Figura 232
TIȚIAN, Noli me tangere, *detaliu, 1511, National Gallery, Londra.*

și din tapiseria europeană, în care principiul ilustrat în figura 231 se aplică unor șiruri suprapuse de stînci, clădiri și arbori. A vorbi în acest caz doar de „umbre", înseamnă a neglija principala funcție picturală a procedeului.

O asemenea interpretare a umbririi și contrastului devine foarte convingătoare atunci cînd constatăm că pînă și după asimilarea tehnicii de redare artistică a eclerajului, unii pictori folosesc valorile de strălucire într-un mod ce nu derivă din reguli, ba uneori chiar contravine acestora. James N. Carpenter a arătat că Cézanne separă planurile în spațiu „printr-o iluminare sau întunecare treptată a planului posterior, acolo unde cele două se suprapun". Utilizînd un exemplu asemănător celui din figura 232, el demonstrează că Tițian recurgea la aceeași tehnică. Foarte izbitoare este întunecarea clădirilor situate imediat lîngă fundalul cerului, ca și luminarea construcției asemănătoare unui castel din planul

posterior, aceasta detașîndu-se astfel de acoperișuri. Carpenter arată de asemenea că uneori Cézanne întuneca fondul în spatele unei figuri luminate și rotunjea obrazul unui portret aplicînd un gradient de obscuritate, ceea ce constituie o utilizare „abstractă" a tehnicii perceptuale, și nu redarea unui efect de ecleraj; el prezintă exemple din Rembrandt și Filippino Lippi pentru a dovedi că și în acest sens Cézanne urma o tradiție. Mai tîrziu cubiștii, așa cum am menționat deja, au recurs la gradienți de strălucire pentru a indica independența reciprocă în spațiu a formelor suprapuse.

Goethe atrăgea cîndva atenția prietenului său Eckermann asupra unei inconsecvențe de ecleraj într-o gravură după Rubens. Majoritatea obiectelor din peisaj se vedeau ca iluminate din față și, implicit, ca prezentînd observatorului partea lor cea mai strălucitoare. În mod specific, lumina puternică ce cădea pe un grup de țărani situat în primul plan contrasta frapant cu un fond închis. Contrastul se realiza însă cu ajutorul unei umbre mari ce cădea dinspre un pîlc de copaci către spectator, contrazicînd celelalte efecte de lumină. „Dubla lumină", comentează Goethe, „este într-adevăr forțată și, s-ar putea spune, contra naturii. Dar dacă este contra naturii, eu voi afirma totodată că ea depășește natura."

Simbolismul luminii

La începutul Renașterii lumina era încă folosită mai ales ca mijloc de modelare a volumelor. Lumea este luminoasă, obiectele sînt inerent luminoase, iar umbrele se aplică pentru redarea rotunjimii. În *Cina cea de taină* a lui Leonardo putem detecta o concepție diferită. Aici lumina cade ca o forță activă, dintr-o anumită direcție, într-o cameră întunecoasă, dînd trăsături de strălucire fiecărei figuri, pereților, ca și tăbliei mesei. Efectul este împins la maximum în picturile lui Caravaggio și Latour, care pregătesc ochiul pentru proiectoarele electrice din epoca noastră. Această lumină tăios focalizată animă spațiul cu mișcări direcționate. Uneori ea frînge unitatea corpurilor, trasînd pe suprafețe linii ce mărginesc întunericul. Ea ațîță simțul vizual prin contraste violente și prin desfigurarea jucăușă a formelor familiare. O comparație cu filmele de la Hollywood n-ar fi total deplasată, căci în ambele cazuri impactul razelor orbitoare, dansul umbrelor și taina întunericului dau fiori tonici nervilor noștri.

Simbolismul luminii, care își găsește o atît de emoționantă expresie picturală în opera lui Rembrandt, este probabil tot atît de vechi ca istoria omenirii. Am arătat mai sus că în percepție întunericul nu apare ca simplă absență a luminii, ci ca un principiu contrar activ. Dualismul celor două forțe antagoniste poate fi găsit în mitologia și filozofia multor culturi — de pildă, în China și în Persia. Ziua și noaptea devin imaginea vizuală a conflictului dintre bine și rău. Biblia îl identifică pe Dumnezeu, pe Hristos, adevărul, virtutea și mîntuirea cu lumina, iar păgînismul, păcatul și pe diavol cu întunericul. Influența filozofiei neopla-

tonice, bazată în întregime pe metafora luminii, și-a găsit expresia vizuală în folosirea iluminării prin lumina zilei și prin luminări în bisericile medievale.

Simbolismul religios al luminii era, desigur, cunoscut pictorilor medievali. Totuși fondurile de aur, aureolele și configurațiile geometrice de stele — reprezentări simbolice ale luminii cerești — apăreau ochiului nu ca efecte de eclerai, ci ca atribute strălucitoare; pe de altă parte, efectele de lumină corect observate din secolele XV și XVI erau în esență roadele curiozității, cercetării și rafinamentului senzorial. Rembrandt personifică îmbinarea finală a celor două surse. Lumina divină nu mai este un ornament, ci receptarea realistă a energiei radiante, iar spectacolul senzorial de lumini și umbre se transformă într-o revelație.

Tablourile lui Rembrandt ne înfățișează de regulă o scenă îngustă, întunecoasă, în care raza de lumină poartă mesajul însuflețitor al unui „tărîm de dincolo", necunoscut și invizibil în sine, dar perceptibil prin puternica sa reflectare. Lumina căzînd de sus, viața pămîntească nu se mai află în centrul lumii, ci pe fundul întunecat al acesteia. Ochii trebuie să înțeleagă că lăcașul omului nu este altceva decît o vale a umbrelor, depinzînd umil de adevărata viață de pe înălțimi.

Dacă sursa luminoasă e situată înăuntrul picturii, înțelesul se schimbă. Acum energia dătătoare de viață fixează centrul și întinderea unei lumi limitate. Nu există nimic dincolo de colțurile atinse de raze. Rembrandt a pictat o *Sfîntă Familie* în care lumina pare să se nască din cartea strălucitor luminată pe care o citește Maria, luminarea însă fiindu-ne ascunsă. Lumina Bibliei dezvăluie pruncul adormit în leagăn, iar Iosif, ascultînd, este un pitic pe lîngă propria sa umbră impunătoare, proiectată pe zidul din spatele și de deasupra luminii. În alt tablou al lui Rembrandt lumina, și aici ascunsă, dă strălucire corpului lui Iisus, care este coborît de pe cruce. Ceremonia se desfășoară într-o lume întunecoasă. Dar lumina, căzînd de jos, subliniază corpul lipsit de vlagă și insuflă măreția vieții unei priveliști de moarte. Astfel sursa luminoasă dinăuntrul picturii ne spune povestea Noului Testament, adică povestea luminii divine ajunsă pe pămînt și înnobilîndu-l cu prezența ei.

În tablourile lui Rembrandt obiectele primesc lumina pasiv, ca influență a unei forțe exterioare, dar devin totodată ele însele o sursă de lumină, iradiind activ energie. Luminîndu-se, ele transmit mesajul mai departe. Ascunderea luminării este un mijloc de a elimina aspectul pasiv al celor ce se întîmplă — obiectul luminat devine sursă primară. În acest fel Rembrandt face cărțile sau chipurile să emită lumină, fără a viola cerințele unui stil pictural realist. Prin acest procedeu abordează el taina centrală a narațiunii biblice — lumina ce a devenit materie.

Cum obține Rembrandt luminozitatea sa intensă? Am menționat deja cîteva din condițiile perceptuale. Obiectele apar luminoase nu doar în virtutea strălucirii lor absolute, ci depășind strălucirea medie determinată pentru poziția respectivă de către cîmpul total. Astfel lucirea stranie a unor obiecte relativ întunecate apare cînd acestea sînt plasate într-o ambianță și mai întunecată. În plus, avem luminozitate atunci cînd nu percepem strălucirea ca efect de iluminare. În acest scop umbrele trebuie excluse sau menținute la minimum, iar lumina cea mai puternică trebuie să apară între limitele obiectului. Rembrandt adesea plasează un obiect strălucitor pe un fond întunecat, îl menține aproape lipsit de umbră și luminează parțial obiectele din jur. Astfel, în *Cununia lui Samson*, Dalila tronează ca o piramidă de lumină în fața unei perdele întunecate, iar reflecția splendorii ei se vede pe masă și pe figurile din jur. La fel, într-un tablou cu *Găteala Betsabeei*, trupul femeii este reliefat de o lumină puternică, pe cînd ambianța, inclusiv cele două fecioare ce o slujesc, rămîn în obscuritate.

Lucirea se asociază de asemenea cu lipsa texturii superficiale. Obiectele par opace și solide datorită texturii, care stabilește suprafața frontală. La un obiect lucitor privirea nu se oprește într-un asemenea înveliș. Limitele lui nu sînt clar definite pentru ochi. Ca să folosim cuvintele lui David Katz, un asemenea obiect are „culoare peliculară" și nu „culoare superficială". Lumina pare să-și aibă izvorul în obiect la o distanță indefinită de privitor. Rembrandt intensifică luminozitatea acordînd puține detalii zonelor de strălucire maximă. Caracterul nedefinit al suprafeței exterioare dă obiectelor lucitoare o calitate transfigurată, imaterială.

În sens mai didactic, eclerajul tinde să îndrume atenția selectiv, conform înțelesului urmărit. Un obiect, chiar dacă nu e mare, poate fi singularizat, prin aceea că este viu colorat sau plasat în centru. Tot astfel trăsăturile secundare ale subiectului pot fi atenuate după plac. Totul se petrece fără „intervenții chirurgicale" care ar afecta inventarul subiectului însuși. Un anumit aranjament de dansatori pe o scenă poate fi interpretat de public în moduri diferite, potrivit cu schema iluminării. Rembrandt recurge permanent la acest mijloc de interpretare, fără a-i păsa prea mult de o justificare realistă a efectului. În *Coborîrea de pe cruce* menționată mai sus, o lumină strălucitoare cade pe Maria, pe cînd figurile de lîngă ea rămîn relativ întunecate. Sau vedem mîinile lui Samson puternic luminate — cu ajutorul lor el explică nuntașilor o ghicitoare —, dar fața lui rămîne în obscuritate, căci contribuția ei este secundară. Înfățișîndu-ne episodul cu Putifar, Rembrandt traduce învinuirile femeii în limbaj vizual, proiectînd lumina cea mai puternică asupra patului (figura 224).

În stilurile picturale care nu cunosc iluminarea, caracterul expresiv și simbolic al strălucirii și obscurității este redat prin calități proprii obiectelor. Moartea poate apărea ca o figură îmbrăcată în negru, iar albeața crinului poate reprezenta nevinovăția. Dacă se folosește iluminarea, lumina și umbra tind să preia sarcina redării acestor elemente de atmosferă. Găsim un exemplu interesant în *Melancolia*, o gravură de Dürer. Tradițional, melancolicul era înfățișat cu fața neagră, deoarece se presupunea că o închidere la culoare a sîngelui — cuvîntul „melancolie" înseamnă literal „fiere neagră" — provoca deprimare sufletească.

Dürer își plasează femeia sa melancolică cu spatele spre lumină, astfel că fața rămîne în umbră. În acest mod obscuritatea feței este măcar parțial justificată prin absența luminii.

Pentru pictorul realist metoda are avantajul de a da unui obiect acel grad de strălucire ce convine scopului artistic, fără a afecta aspectul lui „obiectiv". Pictorul poate întuneca un obiect alb fără ca prin aceasta să ne sugereze că obiectul e întunecat în sine. Procedeul este folosit frecvent în gravurile lui Goya. Și în arta filmului iluminarea din spate servește la a da unei figuri calitatea sinistră a obscurității. Senzația stranie obținută astfel rezultă în parte din faptul că figura întunecată nu este pozitiv vizibilă ca un corp solid, material, cu o textură superficială observabilă, ci doar negativ, ca obstacol în calea luminii, nefiind rotund sau tangibil. E ca și cum o umbră s-ar mișca în spațiu ca un personaj.

Cînd obscuritatea e atît de profundă încît creează un fond de neant negru, privitorul are impresia frapantă că obiectele ies dintr-o stare de inexistență și se întorc, probabil, în ea. În loc să prezinte o lume statică cu un inventar constant, artistul înfățișează viața ca un proces de apariție și dispariție. Întregul este doar parțial prezent, la fel ca și majoritatea obiectelor. O parte dintr-un personaj poate fi vizibilă, pe cînd restul e ascuns în întuneric. În filmul *Al treilea om*, protagonistul misterios rămîne nevăzut în cadrul unei uși. Doar vîrfurile pantofilor reflectă lumina unei lămpi de pe stradă, iar o pisică îl descoperă pe străinul invizibil și adulmecă ceea ce publicul nu poate vedea. Existența înfricoșătoare a lucrurilor ce se află dincolo de raza simțurilor noastre, exercitîndu-și totuși influența lor asupră-ne, este reprezentată cu ajutorul obscurității.

Obiectele picturale dispar nu numai în întuneric, dar și în albeață. În peisajele extrem-orientale, și mai ales în tehnica *haboku* („stropire cu cerneală") a pictorului japonez Sesshu, vedem munți ale căror poale sînt învăluite în ceață. Ar fi foarte greșit să spunem că în asemenea cazuri „imaginația completează" ceea ce a omis artistul. Dimpotrivă, înțelesul imaginii depinde tocmai de spectacolul obiectelor ce apar din neființă, dobîndind forme tot mai articulate pe măsură ce se înalță spre culme. Masivitatea bazei muntelui este înlocuită paradoxal prin ușurimea diafană a mătăsii sau hîrtiei albe, care acționează ca figură mai curînd decît ca fond, părînd totuși imaterială. Astfel cele mai gigantice formațiuni terestre se transformă în simple apariții.

În sfîrșit, trebuie să amintim aici două reinterpretări moderne ale eclerajului în pictură. Impresioniștii au atenuat diferența dintre lumină și umbră și au estompat conturul obiectelor. De asemenea ei au înlocuit varietatea de texturi realiste cu calitatea superficială uniformă realizată prin tușe mărunte, care fac ca diferențele materiale dintre ziduri, copaci, apă și cer să se stingă în uniformitate. Toate aceste tehnici tind să înlocuiască iluminarea corpurilor solide cu o lume de luminozitate imaterială. Efectul este deosebit de puternic în poantilism — forma extremă a impresionismului. Aici unitatea picturală nu este obiectul reprezentat. Pictura constă din puncte autonome, fiecare din ele avînd o singură valoare de strălucire și culoare. Se exclude astfel și mai categoric conceptul unei surse de lumină externe, conducătoare. În schimb, fiecare punct este



Figura 233 a

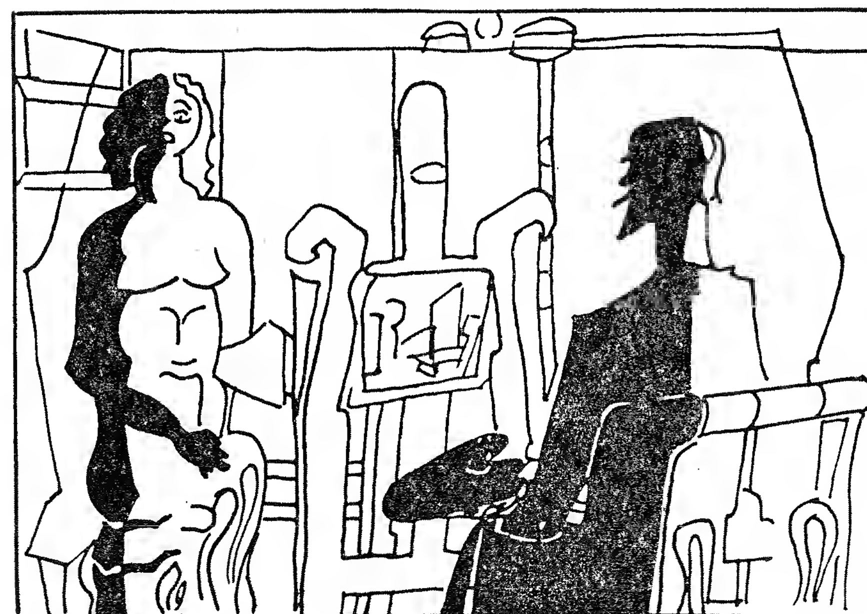


Figura 233 b

propria sa sursă luminoasă. Pictura seamănă cu un panou de becuri strălucitoare, fiecare la fel de puternic şi independent de celelalte.

Într-un mod foarte diferit, pictori ca Georges Braque au depăşit iluminarea nu creînd un univers de lumină, ci retransformînd obscuritatea umbrelor într-o proprietate a obiectului. Figura 233 *a* înfăţişează schematic o imagine antagonică, la care negrul şi albul participă ca parteneri egali. Nu ştim dacă vedem o sticlă neagră puternic luminată din dreapta sau o sticlă albă parţial umbrită. Vedem un obiect plat, dematerializat, independent de orice sursă exterioară şi menţinîndu-şi unitatea precară împotriva contrastului puternic al celor două valori de strălucire extreme. Străvechea interacţiune a forţelor luminii şi întunericului pune aici stăpînire pe obiect, în care conflictul dintre unicitate şi dualitate creează o mare tensiune dramatică — ciocnirea a două contrarii într-o uniune nerealizată.

Lumina şi umbra nu mai sînt aplicate obiectelor, ci chiar le constituie. În copia după *Pictorul şi modelul* de Braque (figura 233 *b*), porţiunea întunecată a femeii este subţire, mărginită de multe concavităţi, prezentînd activ profilul feţei şi întinzînd spre înainte braţul. Partea luminată este mare, rotunjită de convexităţi, într-o poziţie frontală mai statică şi ascunzîndu-şi braţul. La bărbat predomină porţiunea întunecată, cea luminată nefiind decît o extindere a conturului posterior subordonat. Ambele personaje sînt încordate, în sine ea şi în relaţia lor reciprocă, datorită antagonismului forţelor contrastante, care reflectă o interpretare modernă a comunităţii şi miuţii omeneşti.

7 CULOAREA

Dacă este adevărat că pisicile şi cîinii nu văd culorile, de ce anume sînt ei oare privaţi? De un lucru putem fi siguri, absenţa culorii îi privează de o foarte eficace posibilitate de discriminare. O minge rostogolindu-se pe iarbă poate fi văzută şi prinsă mult mai uşor dacă o identificăm nu numai prin mişcare, formă, textură şi, eventual, strălucire, dar şi prin roşul intens ce o distinge de pajiştea verde. Mai mult, se poate ca animalele cu vedere cromatică să fie influenţate de calitatea pronunţat însufleţitoare ce ne ajută să deosebim o lume plină de culori de una monocromă.

Această din urmă diferenţă îl preocupa probabil pe pictorul Odilon Redon cînd, după trei decenii consacrate aproape integral „negrelilor" — cum le numea el — adică sute de desene şi litografii în cărbune, opera lui s-a îmbogăţit brusc cu picturi pline de culoare. Artistul scrisese: „Trebuie să respectăm negrul. Nimic nu-l pîngăreşte. Nu place ochiului şi nu trezeşte vreun alt simţ. Este agentul minţii într-un grad mai mare chiar decît culorile frumoase ale paletei sau prismei". Dar cînd, în ultimul deceniu al secolului trecut, a părăsit puritatea rece a luminii monocromatice şi întunericului, Redon trebuie să fi apreciat deplin posibilitatea de a defini, bunăoară, figura unui ciclop uriaş nu numai printr-o formă fantastică, ci şi prin calitatea cromatică deosebită a unui brun pămîntiu la pîndă deasupra unui peisaj de stînci purpurii; sau cea de a crea o siluetă verde a morţii înaintînd printr-o lume de un portocaliu arzător — contrastînd atît de intens cu culorile cumpătate, sănătoase, de primăvară, pe care le-a folosit în portretul fiului său.

De la lumină la culoare

Nu putem fi siguri niciodată că semenii noştri văd o anumită culoare absolut la fel cum o vedem noi. Putem doar compara relaţiile cromatice, dar chiar şi aceasta ridică probleme. Putem cere unor subiecţi să grupeze culori apropiate sau să asorteze un eşantion cu nuanţa respectivă. În asemenea cazuri se evită orice referire la numele culorilor, dar nu putem presupune că persoane diferite de formaţie similară, ca să nu mai vorbim de cele aparţinînd unor culturi diferite, au aceleaşi criterii pentru ceea ce consideră a fi „asemănător", „identic" sau „diferit". Între aceste limite însă, se poate afirma că perceperea culorilor este aceeaşi pentru oameni de vîrstă, formaţie şi cultură diferită. Exceptînd fenomenele patologice

individuale, de felul daltonismului, noi toţi avem acelaşi tip de retină, acelaşi sistem nervos.

Este adevărat totuşi că dacă unor subiecţi li se cere să indice anumite culori în spectru, rezultatele variază întrucîtva. Aceasta se întîmplă deoarece spectrul este o „scară aluuecătoare", un continuu de gradaţii, şi deoarece oamenii desemnează senzaţii diferite prin nume de culori diferite.

Numele culorilor sînt oarecum imprecise, căci însăşi conceptualizarea culorilor este problematică. Desigur, lumea culorii nu este o simplă îngrămădire de nenumărate nuanţe; ea este clar structurată pe baza celor trei culori primare fundamentale şi a combinaţiilor dintre acestea. E totuşi necesară o anumită atitudine mintală în organizarea lumii noastre cromatice conform cu aceste caracteristici pur perceptuale. De fapt, lumea unei persoane este o lume de obiecte, ale căror proprietăţi perceptuale contează şi ele în măsură variabilă. O anumită cultură poate distinge culorile plantelor de cele ale solului sau apei, fără a folosi însă alte subdiviziuni — o clasificare perceptuală ce se reflectă în vocabular. Un trib de crescători de vite poate avea multe cuvinte pentru descrierea diferenţelor subtile de culoare ale vitelor, dar nici un termen pentru distincţia dintre albastru şi verde. În propria noastră ambianţă, anumite profesii reclamă distincţii rafinate de culoare şi un vocabular corespunzător, pe cînd altele nu.

Pentru scopul urmărit aici, diferenţa cea mai interesantă de conceptualizare a culorilor se leagă de dezvoltarea culturală. Studii recente relevă că principalele nume de culori, relativ puţine la număr, sînt comune tuturor limbilor, dar că ele cuprind game diferite de nuanţe şi că nu toate limbile posedă toate aceste denumiri. Cercetările antropologice întreprinse de Brent Berlin şi Paul Kay arată că numele de culori nu apar în seturi arbitrare. Cea mai elementară nomenclatură distinge doar între „întunecos" şi „luminos", toate culorile fiiud clasificate conform acestei dihotomii simple. Dacă o limbă conţine şi un al treilea nume de culoare, acesta este totdeauna „roşu". Noua categorie cuprinde roşurile, portocaliurile, şi majoritatea galbenurilor, rozurilor şi purpuriurilor, inclusiv violetul. Restul se împarte între închis şi deschis (negru şi alb).

Dacă aceste date, colectate din douăzeci de limbi, sînt temeinice, ele ne spuu că legea diferenţierii, pe care am aplicat-o în dezvoltarea conceptului de formă, se menţine şi pentru culoare. La nivelul iniţial se fac doar cele mai simple distincţii, iar cu fiecare spor de diferenţiere, categoriile mai largi se limitează la zone mai specifice. La fel cum relaţia ortogonală a formelor reprezintă la început toate unghiurile, fiind apoi limitată la un anumit unghi dintre multe altele, tot astfel întunericul ca şi lumina cuprind la început întregul domeniu cromatic, dar pînă la urmă desemnează numai nuanţele de negru, alb şi gri.

Forma se diferenţiază treptat, de la structura cea mai simplă la configuraţii tot mai complexe. Peutru culori, acest lucru pare a fi valabil doar într-un sens cantitativ. Este fără îndoială mai simplu să împărţim lumea culorilor în numai două categorii decît să recurgem la şase sau opt. În secvenţa cromatică descoperită de Berlin şi Kay nu apare însă nici o asemenea bază raţională. De ce trebuie oare ca roşul să afecteze totdeauna primul dihotomia întuneric-lumină? Este el culoarea cea mai frapantă sau cea mai importantă din punct de vedere practic? Şi de ce adaosul următor să fie totdeauna verdele sau galbenul? S-a constatat că limbile cu o gamă de şase culori au denumiri pentru închis, deschis, roşu, verde, galben şi albastru. Diferenţieri ulterioare completează seria culorilor de bază cu brun, purpuriu, roz, portocaliu şi gri.

Constatările lui Berlin şi Kay confirmă observaţiile altor cercetători, care au descoperit, pe baza unor producţii literare ca poemele homerice şi pe baza comunicărilor antropologice, că unele culturi par să nu aibă anumite nume de culori. Roşul era bine reprezentat, dar se nota o lipsă de verde şi albastru. Cîţiva dintre aceşti cercetători mai vechi sugerau chiar că, în cadrul evoluţiei biologice, retina umană reacţiona iniţial doar la culorile de undă lungă, lărgindu-şi apoi gama în mod treptat — o teorie nefondată. Înţelegem acum că deşi mecanismul fiziologic al vederii permite oricărui om normal să distingă mii de nuanţe, categoriile perceptuale cu ajutorul cărora sesizăm şi conceptualizăm lumea senzorială se dezvoltă de la simplu spre complex.

Forma şi culoarea

La drept vorbind, toate impresiile vizuale îşi datoresc existenţa strălucirii şi culorii. Limitele ce stabilesc forma obiectelor se nasc din capacitatea ochiului de a distinge între zone cu strălucire şi culoare diferite. Acest lucru este valabil chiar şi pentru liniile ce definesc forma în desene; ele sînt vizibile doar dacă tuşul diferă de hîrtie sub raportul culorii. Putem totuşi vorbi despre formă şi culoare ca fiind fenomene distincte. Un disc verde pe un fond galben este tot atît de rotund ca un disc roşu pe un fond albastru, iar un triunghi negru este la fel de negru ca un pătrat negru.

Întrucît forma şi culoarea pot fi deosebite una de alta, ele pot fi de asemenea comparate ca mijloace perceptuale. Dacă examinăm, mai întîi, puterea lor de discriminare, vom admite că forma ne dă posibilitatea să diferenţiem un număr aproape infinit de obiecte individuale. Afirmaţia este mai ales valabilă în cazul miilor de feţe omeneşti pe care le putem identifica, cu uu grad remarcabil de siguranţă, pe baza uuor foarte mici diferenţe de formă. Prin măsurători obiective putem identifica amprentele digitale ale unei anumite persoane dintr-un număr de milioane. Dar dacă am încerca să alcătuim un alfabet de 26 de culori în loc de forme, am găsi că sistemul e inutilizabil. Numărul culorilor pe care le putem recunoaşte temeinic şi cu uşurinţă rareori e mai mare de şase, în speţă cele trei primare plus secundarele ce le leagă, chiar dacă sistemele de culori curente conţin cîteva sute de nuanţe. Putem distinge cu multă uşurinţă nuanţe subtil diferenţiate, dar dacă trebuie să identificăm o anumită culoare din memorie sau la o anumită distanţă în spaţiu de o alta, puterea noastră de discriminare este foarte limitată.

Aceasta se întîmplă mai ales din cauză că mintea noastră reține mult mai greu diferențele de grad decît diferențele de esență. Cele patru dimensiuni cromatice pe care le putem distinge cu siguranță sînt „roșeala", „albăstreala", „gălbeneala" și scara griurilor. Chiar și culorile secundare pot genera confuzii din cauza înrudirilor cu primarele — de pildă, între un verde și un galben sau albastru; iar dacă încercăm să distingem un purpuriu de un violet, numai juxtapunerea ne poate da siguranță. Lucrul este evident în distribuirea culorilor pe hărți, planuri și alte instrumente de orientare. Pe de altă parte, dacă se adaugă unor diferențe de formă, chiar și numai cîteva dimensiuni cromatice grosolan aplicate, acestea ascut puterea noastră de discriminare vizuală. Vizionînd un film în alb-negru, ne este adesea greu să identificăm mîncărurile stranii din farfuriile actorilor. În cazul semnalelor, steagurilor, uniformelor, culoarea lărgește gama diferențelor comunicabile.

În sine, forma este un mijloc mai bun de indentificare decît culoarea, nu numai pentru că ea oferă mult mai multe tipuri de diferențe calitative, dar și pentru că trăsăturile distinctive ale formelor sînt mult mai rezistente la variațiile mediului. Deși așa-numita constanță a formei nu este deloc un criteriu atît de sigur pe cît se consideră a fi, am observat că oamenii pot, într-un mod cu totul remarcabil, să recunoască obiecte chiar dacă unghiul sub care le percep redă proiecții diferite ale acestora. Identificăm o față omenească din aproape orice punct de vedere. Mai mult, forma este aproape total neafectată de schimbările de strălucire sau culoare din mediu, pe cînd culoarea locală a obiectelor este foarte sensibilă în această privință.

O constanță a culorii există într-o anumită măsură, nu numai pentru oameni, dar și pentru animalele înzestrate cu vedere cromatică. În cadrul unui celebru experiment efectuat de Katz și Révész, niște găini au fost obișnuite să ciugulească doar boabe albe de orez și să le refuze dacă erau vopsite în diferite culori. Oferindu-li-se boabe albe sub o lumină albastră intensă, păsările le-au ciugulit fără ezitare. Constanța de culoare este sprijinită de faptul fiziologic că retina se adaptează la iluminare. Tot așa cum sensibilitatea la lumină scade automat cînd privim un cîmp foarte strălucitor, diferitele tipuri de receptori cromatici își adaptează reacțiile selectiv atunci cînd cîmpul vizual este dominat de o anumită culoare. Expus unei lumini verzi, ochiul își reduce reacția la verde.

Această compensare este un fel de nivelare, care micșorează efectul luminii colorate asupra culorii locale a obiectelor. Totodată însă, noi percepem incorect și culoarea luminii în sine. Un efect de adaptare, descris de Kurt Koffka și Harry Nelson, ne permite să percepem culoarea dominantă ca „normală", adică aproape incoloră, toate culorile din cîmp fiind interpretate în raport cu acest criteriu. Adaptîndu-ne la lumina roșie, vedem o suprafață gri ca fiind gri, dar numai atît timp cît strălucirea ei este egală cu strălucirea existentă în cîmp. Dacă suprafața gri e mai strălucitoare, o vedem roșie; dacă e mai întunecată, o vedem verde.

În această privință trebuie de asemenea menționat efectul intensității luminii asupra culorii. Sub o lumină puternică roșurile par deosebit de vii, deoarece conurile retiniene lucrează cel mai intens și reacționează cel mai mult la lungimile de undă mai mari. Lumina slabă favorizează verdele și albastrul, dar le face totodată mai palide, căci acum bastonașele din retină care reacționează mai mult la lungimile de undă mai scurte intervin într-un grad sporit, deși ele nu contribuie la perceperea culorii. (Fenomenul poartă numele lui Johannes E. Purkinje, care l-a descris pentru prima oară.)

Din toate aceste motive, culorile folosite de artist sînt în mare măsură la discreția iluminării, pe cînd formele sînt prea puțin afectate de aceasta. Wolfgang Schöne subliniază că schema coloristică a frescelor medievale este profund modificată dacă ferestrele originale sînt înlocuite cu geamuri moderne incolore. Ferestrele bisericilor din evul mediu timpuriu aveau o tentă verzuie sau gălbuie și erau translucide, nu transparente. Evident, sticla colorată din secolele următoare a influențat spectaculos eclerajul, și nu numai frescele, ci și ilustrațiile de carte s-au adaptat noilor condiții de iluminare.

Dacă un tablou de Monet sau Van Gogh, executat sub lumina puternică a zilei, este expus sub cea a becurilor cu filament de wolfram, nu putem pretinde să percepem nuanțele folosite de artist; iar odată cu schimbarea culorilor, se schimbă de asemenea expresia și organizarea lor. Artiștii contemporani care susțin că picturile lor, lucrate la lumina electrică, pot fi privite în lumina zilei fără nici o deosebire, ne spun, prin implicație, că proprietățile și relațiile cromatice nu contează în respectivele lucrări decît în sensul cel mai general, cel mai elementar.

Concluzionăm deci că în scopuri practice formele sînt un mijloc mai sigur de orientare și identificare decît culoarea, afară de cazul cînd discriminarea cromatică se limitează la primarele fundamentale. Dacă i se cere cuiva să aleagă între relații de formă și relații de culoare, reacția sa va fi influențată de mai mulți factori. În cadrul unor experimente efectuate de mai mulți cercetători, unor copii li s-au arătat, de pildă, un pătrat albastru și un cerc roșu. Copiii au fost apoi întrebați dacă un pătrat roșu seamănă mai mult cu pătratul sau cu cercul. S-a constatat că pînă la vîrsta de trei ani copiii discriminau mai frecvent pe baza formei, iar între trei și șase ani pe baza culorii. Copiii mai mari de șase ani au sesizat ambiguitatea sarcinii, dar majoritatea au optat pentru criteriul formal. Examinînd aceste date, Heinz Werner sugerează că reacția celor mai mici copii este determinată de comportamentul motor și, implicit, de calitățile „prehensibile" ale obiectelor. După ce trăsăturile vizuale devin dominante, cei mai mulți copii preșcolari sînt conduși de puternicul apel perceptual al culorilor. Pe măsură însă ce copiii încep să dobîndească deprinderi practice, în care forma este mult mai importantă decît culoarea, ei optează tot mai mult pentru formă ca mijloc hotărîtor de identificare.

Studii mai recente ale lui Giovanni Vicario au demonstrat că rezultatele unor asemenea experimente depind parțial și de formele folosite. Bunăoară, dacă copiii trebuie să aleagă între un triunghi și un cerc, și nu între un pătrat și un cerc,

opțiunile bazate pe formă în locul culorii se înmulțesc. Este mai ușor, se pare, să neglijăm diferența dintre pătrat și cerc decît cea dintre triunghi și cerc.

Opțiunea între formă și culoare poate fi studiată și în cadrul testului Rorschach. Astfel se poate da observatorului posibilitatea să-și bazeze descrierea celor văzute pe culoare în detrimentul formei sau viceversa. Unii identifică o configurație prin contur, chiar dacă culoarea contravine interpretării; alții descriu două dreptunghiuri albastre așezate simetric ca reprezentînd „cerul" sau „niște albăstrele" — deci neglijează forma în favoarea culorii. Rorschach și discipolii săi, ale căror teste au fost inițial făcute cu persoane suferind de boli nervoase, afirmă că această diferență de reacție reflectă o diferență de personalitate. Rorschach a constatat că o dispoziție voioasă duce la reacții bazate pe culoare, în timp ce deprimarea determină mai frecvent reacții bazate pe formă. Predominanța culorii ar indica o deschidere la stimuli externi. Persoanele caracterizate de această predominanță sînt, se afirmă, sensibile, ușor de influențat, instabile, dezorganizate, expuse unor izbucniri emoționale. Preferința pentru reacții bazate pe formă însoțește o dispoziție introvertită, un control puternic asupra impulsurilor, o atitudine pedantă, neemoțională.

Rorschach nu ne dă nici o explicație teoretică asupra relației postulate de el între compartamentul perceptual și personalitate. Ernest Schachtel însă a sugerat că experiența cromatică seamănă cu cea afectivă, emoțională. În ambele cazuri tindem să fim primitori pasivi ai unor stimuli. Emoția nu este un produs al rațiunii activ organizatoare. Ea presupune doar un fel de sensibilitate, care, de pildă, poate lipsi persoanelor deprimate. Emoția ne afectează așa cum ne afectează culoarea. Forma, dimpotrivă, pare să reclame o reacție mai activă. Parcurgem cu privirea obiectul, îi determinăm scheletul structural, stabilim relațiile dintre părți și întreg. În mod similar, rațiunea acționează asupra impulsurilor, aplică principiile, coordonează o întreagă gamă de experiențe și alege un anumit curs de acțiune. În linii mari se poate afirma că în cadrul vederii cromatice acțiunea pornește de la obiect și afectează persoana; pentru perceperea formei însă, mintea organizatoare se extinde către obiect.

O aplicație literală a acestei teorii ne-ar putea duce la concluzia că culoarea generează o trăire în esență emoțională, pe cînd forma ar corespunde controlului rațional. O asemenea formulare pare prea îngustă, mai ales cu referire la artă. Este probabil adevărat că receptivitatea și caracterul nemijlocit al experienței sînt mai tipice pentru reacțiile la culoare, pe cînd perceperea formei este caracterizată de un control activ, dar un tablou poate fi pictat sau înțeles numai prin organizarea activă a tuturor valorilor cromatice; pe de altă parte, ne supunem pasiv contemplînd forma expresivă. În loc de a vorbi despre reacții la culoare și reacții la formă, am putea mai degrabă distinge între o atitudine receptivă la stimuli vizuali, care este încurajată de culoare dar se aplică și formei, și o atitudine mai activă, care predomină în perceperea formei, dar se aplică și compoziției coloristice. În termeni mai generali, calitățile expresive (în primul rînd cromatice, dar și formale) sînt probabil cele care afectează spontan receptarea pasivă, pe cînd structura arhitectonică a imaginii (caracteristică formei, dar găsită și în colorit) angajează organizarea activă.

Este ispititor să explorăm aceste corelații dintre comportamentul perceptual și structura personalității în domeniul artelor. Prima atitudine ar putea fi numită romantică, iar a doua clasicistă. În pictură ne-am putea gîndi, de pildă, la demersul lui Delacroix, care nu numai că își bazează compozițiile pe un colorit frapant, dar de asemenea subliniază calitățile expresive ale formei, în comparație cu Jacques Louis David, care își concepe lucrările mai ales prin forme, folosite pentru definirea relativ statică a obiectelor, atenuînd și schematizînd culoarea.

Matisse afirmă: „Dacă desenul ține de spirit, iar culoarea de simțuri, atunci trebuie mai întîi să desenezi, să cultivi spiritul și să poți conduce culoarea pe căi spirituale". El exprimă o tradiție potrivit căreia forma este mai importantă și mai respectabilă decît culoarea. Poussin spunea: „Culorile în pictură sînt, de fapt, lingușiri menite să ademenească ochii, așa cum frumusețea versurilor în poezie este o ademenire pentru urechi". O variantă germanică a acestei opinii poate fi găsită în scrierile lui Kant: „În pictură, sculptură, chiar în toate artele plastice, arhitectură, arta grădinilor, întrucît se consideră arte frumoase, esențialul este *desenul*, în care nu ceea ce desfată în senzație, ci numai ce place prin forma sa, constituie temeiul oricărei dispoziții pentru gust. Culorile care luminează desenul aparțin excitației; ele pot ce-i drept înviora obiectul în sine pentru senzație, dar nu-l pot face demn de contemplare și frumos; dimpotrivă, ele vor fi, în cea mai mare parte, foarte limitate prin ceea ce cere forma frumoasă, și chiar acolo unde excitația e îngăduită, ele sînt înnobilate numai prin forma frumoasă".*

Existînd asemenea opinii, să nu ne surprindă că găsim forma identificată cu virtuțile tradiționale ale sexului masculin, iar culoarea cu ispitele feminine. După Charles Blanc, „unirea desenului cu culoarea este necesară pentru nașterea picturii, la fel ca unirea bărbatului cu femeia pentru nașterea omenirii, dar desenul trebuie să-și păstreze preponderența asupra culorii, căci altfel pictura se îndreaptă repede spre pierzanie: ea se va prăbuși prin culoare la fel cum omenirea s-a prăbușit prin Eva".

Cum iau naștere culorile

Nu este nevoie să descriem aici în amănunt principiile de optică și neurofiziologie prin care a fost explicată în trecut și este explicată azi perceperea culorilor. Totuși, cîteva trăsături generale, utile în clarificarea caracterului general al fenomenului culorii, sînt adesea neglijate atunci cînd studentul în artă încearcă să se orienteze printre detaliile tehnice despre particule atomice

---

* I. KANT, *Critica puterii de judecare*, trad. T. Brăileanu, Academia Română, Imprimeria Națională, 1940

și lungimi de undă, conuri și bastonașe, lumini și pigmenți. Mai mult, anumite concepte de bază au fost frecvent prezentate într-un mod greșit.

Numele a trei dintre pionierii teoriei culorilor se pot lega de cele trei componente principale ale procesului ce trebuie explicat. Newton a descris culorile ca datorîndu-se proprietăților razelor care alcătuiesc sursele luminoase; Goethe a subliniat contribuția mediilor și suprafețelor fizice întîlnite de lumină în drumul ei de la sursă la ochiul privitorului; iar Schopenhauer a prevăzut, într-o teorie fantezistă dar surprinzător de profetică, funcția reacțiilor retiniene din ochi.

„După cum razele de lumină diferă sub raportul refractabilității", scria Newton în comunicarea sa din 1672 pentru Societatea Regală, „tot astfel ele diferă în privința capacității de a înfățișa anumite culori. Culorile nu sînt atribute ale luminii, născute din refracție, sau reflexii ale corpurilor naturale (așa cum se crede în general), ci proprietăți originare și înnăscute, care se deosebesc la diferitele raze. Unele raze tind să înfățișeze un roșu și numai pe acesta; altele un galben și numai pe acesta, altele un verde și numai pe acesta și așa mai departe. Și nu există numai raze corespunzînd celor mai importante culori, dar și tuturor nuanțelor intermediare".

Aceasta înseamnă că Newton sesizase că de primă importanță pentru fizician nu este sursa luminoasă unitară și în esență incoloră, receptată prin experiența directă, ci numeroasele feluri intrinsec diferite de raze, pe care el le caracteriza și le separa cu ajutorul gradului lor diferit de refractabilitate. Pentru el culoarea nu este ceea ce apare în procesul vederii atunci cînd lumina albă originară e denaturată sau afectată de circumstanțe întîmplătoare, ci o senzație corespunzînd unui atribut constitutiv al oricărui fel de lumină, care e ascunsă vederii noastre numai pentru că diversele feluri de lumină se amestecă și prin aceasta se neutralizează reciproc.

Afirmația că lumina de zi „albă" se compune din culorile curcubeului contravenea tuturor dovezilor vizuale, astfel că teoriile lui Newton au întîmpinat opoziție. Un secol mai tîrziu, poetul Goethe, obișnuit să se încreadă în mărturia directă a simțurilor, s-a ridicat în apărarea purității luminii solare. Pentru el aceasta era vădit o problemă morală. De asemenea, el nu se putea elibera de prejudecata aristotelică în sensul că toate culorile sînt mai întunecate decît lumina și, de aceea, nu pot fi conținute în aceasta. Am menționat mai sus că pentru observatorul neinformat întunericul nu este absența luminii, ci o entitate contrară, materială și fizic reală. Goethe se referea aprobator la călugărul iezuit Athanasius Kircher, care în secolul al XVII-lea definise culoarea ca *lumen opacatum*, adică lumină umbrită; el adopta ideea lui Aristotel că culorile se nasc din interacțiunea lumină-întuneric. Culorile, spunea Goethe, sînt „acțiuni și accidente ale luminii", acestea întîmplîndu-se atunci cînd puritatea virginală a luminii este supusă unor medii relativ opace sau încețoșate și absorbției parțiale de către suprafețe reflectante.

Există un adevăr poetic atrăgător în fanteziile optice ale lui Goethe și nimeni n-a vorbit mai elocvent ca el despre vicisitudinile suferite de lumină cînd își croiește drumul prin lumea obstacolelor fizice, pătrunzînd sau ricoșînd și schimbîndu-și natura în acest proces. Tînărul filozof Schopenhauer a fost însă acela care, studiind teoria culorilor la îndemnul lui Goethe, și-a depășit maestrul, speculînd despre rolul decisiv al retinei în receptarea culorii. Pledînd pentru însemnătatea factorului subiectiv, singurul ce determină existența celui obiectiv, Schopenhauer susținea că senzația de alb se produce atunci cînd retina reacționează din plin, pe cînd negrul rezultă din absența reacției retiniene. Menționînd culorile complementare ce apar în cazul imaginilor remanente, Schopenhauer sugera că perechile de culori complementare provin din divizări calitative ale funcției retiniene. Astfel roșul și verdele, avînd intensitate egală, împart activitatea retinei în jumătăți egale, pe cînd galbenul și violetul se nasc dintr-un raport de 3 : 1, iar portocaliul și albastrul dintr-un raport de 2 : 1. Se ajungea astfel la următoarea scară:

Negru	Violet	Albastru	Verde	Roșu	Portocaliu	Galben	Alb
0	1/4	1/3	1/2	1/2	2/3	3/4	1

Schopenhauer nu putea oferi nici măcar un sîmbure de teorie fiziologică. El admitea că „deocamdată aceste raporturi nu pot fi dovedite, ei trebuie acceptate ca ipotetice". Dar scara lui de diferențe cantitative este interesantă chiar și azi, iar concepția lui fundamentală despre perechile complementare în funcționarea retinei anticipează izbitor teoria cromatică a lui Ewald Hering. Hering susținea că „sistemul vizual încorporează trei procese calitativ distincte, fiecare din aceste procese fiziologice admițînd două moduri de reacție contrare. Prin analogie cu metabolismul vegetal, el definea aceste moduri contrare drept catabolism și, respectiv, anabolism" (Hurvich și Jameson).

În tratatul său despre teoria receptării luminii Hering afirmă: „Toate razele spectrului vizibil au un efect de dezasimilație asupra substanței alb-neagră, dar diferitele raze prezintă acest efect în grade diferite. Numai anumite raze au însă un efect de dezasimilație asupra substanței albastru-galbene sau verzi-roșii; altele au un efect de asimilație și, în sfîrșit, anumite raze n-au nici un fel de efect". După părerea specialiștilor, teoria lui Hering e necesară ca un complement la teoria receptorilor tripli al lui Thomas Young pe care o voi aborda îndată — pentru a explica faptele observate în vederea cromatică.

Primarele generatoare

Pentru scopul nostru ne vom ocupa de două principii ce stau la baza opticii, fiziologiei și psihologiei diferitelor teorii asupra culorilor, și anume culorile primare și complementaritatea. Multe confuzii sînt perpetuate de termenul „culori

primare", care se aplică în cazul a două concepte total diferite. Trebuie să distingem net între *primarele generatoare* și *primarele fundamentale*. Prin primare generatoare voi înțelege acele culori necesare pentru a genera, fizic sau fiziologic, o gamă largă de culori, pe cînd primarele fundamentale sînt culorile pure de bază cu ajutorul cărora simțul vederii clădește perceptual organizarea configurațiilor colorate. *Primarele generatoare se referă la procesele prin care iau naștere culorile; primarele fundamentale sînt elementele a ceea ce vedem după apariția culorilor în cîmpul vizual.* Acestea din urmă vor fi discutate atunci cînd vom vorbi despre combinarea culorilor în arta vizuală. Aici ne interesează doar cele dintîi.

Toate sistemele de teorie a culorii și toate procedeele practice de generare a culorilor se bazează pe principiul că un mic număr de culori este suficient pentru producerea, prin combinare, a unui foarte mare număr de nuanțe. Nici omul, nici natura nu-și poate permite să folosească un mecanism ce ar asigura un tip special de receptor sau generator pentru fiecare nuanță. Nu este nimic intangibil în privința numărului sau naturii primarelor generatoare. Așa cum am arătat, teoria lui Hering implică sensibilitatea la șase culori de bază: alb și negru, albastru și galben, verde și roșu. Helmholz, susținînd teoria tricromatică al lui Thomas Young, avertiza împotriva părerii curente că culorile pure de bază, roșul, galbenul și albastrul, sînt singurele justificabile natural. El sublinia, bunăoară, că verdele nu se poate obține combinînd o lumină pur albastră cu una pur galbenă. De fapt, Young dedusese din experimentele sale cu lumini colorate pe care le combina proiectîndu-le pe un ecran, că lumina albă putea fi compusă din „un amestec numai de roșu, verde și violet, în proporție de aproximativ două părți roșu, patru părți verde și o parte violet".

Aceleași trei culori, roșu, verde și violet, au fost propuse de Young și, mai tîrziu de Helmholz, ea fiind cele mai probabile primare generatoare în cadrul vederii cromatice, dar nici unul din ei n-a încercat să dovedească anatomic că așa stau lucrurile. De-abia în anii 1960 s-a stabilit experimental că „vederea cromatică la vertebrate este mediată de trei pigmenți fotosensibili separați în trei tipuri diferite de celule receptoare din retină, și că unul din acești pigmenți receptează în principal lumina albastră, unul lumina verde și unul lumina roșie" (MacNichol). Să notăm totuși că denumiri ca „albastru" sau „violet" nu înseamnă prea mult decît dacă știm exact la ce nuanță a culorii se referă. Descrieri obiective se pot obține doar măsurînd lungimile de undă corespunzătoare din spectru. Experimentele arată că cele trei tipuri de receptori cromatici sînt cel mai sensibili la lumină de circa 447 milimicroni (albastru-violet), 540 milimicroni (verde) și 577 milimicroni (galben). Fiecare dintre aceste valori numerice reprezintă vîrful unei curbe de sensibilitate ce acoperă o porțiune relativ mare din spectru și se suprapune parțial celorlalte două. Astfel curba culminînd în galben se întinde suficient în zona roșie a spectrului pentru

ca tipul respectiv de celule receptoare să sesizeze și roșul. Lungimile de undă determinate variază întrucîtva de la un cercetător la altul.

Aceste trei primare generatoare și-au dovedit utilitatea în evoluția biologică. În principiu însă, orice grup de trei culori este util, după afirmația lui James Clark Maxwell, atîta timp cît nici una din ele nu se poate obține dintr-un amestec al celorlalte două. Pentru rezultate mai grosiere sînt de ajuns și două primare. Mai multe primare generează o imagine mai rafinat fidelă. Pînă la urmă totul este o problemă de echilibru între economie și calitate.

Adiție și substracție

Determinarea culorilor optime pentru a genera întreaga gamă depinde și de faptul dacă culorile se combină prin adiție ori prin substracție. Și aici datele eronate abundă. Deosebit de greșită este afirmația că luminile se amestecă aditiv, iar pigmenții substractiv. Desigur, putem combina lumini aditiv, suprapunîndu-le pe un ecran de proiecție, dar filtrele colorate folosite în acest scop acționează substractiv asupra luminii ce trece prin ele. Tot astfel, două sau trei filtre de culori dispuse în succesiune au asupra luminii un efect substractiv. Pe de altă parte, particulele pigmenților amestecați de pictori sau petele de culoare folosite în procesul de tipărire în culori sînt parțial juxtapuse și parțial suprapuse într-o combinație foarte complicată de adiție și substracție, astfel încît rezultatul este greu de prezis.

În combinarea *aditivă* ochiul primește suma energiilor luminoase ce se concentrează într-un loc, de pildă pe un ecran de proiecție. Totalul este așadar mai strălucitor decît fiecare din componente. În condiții ideale, o combinație potrivită de componente va genera un alb sau un gri deschis. De pildă, putem obține acest rezultat printr-o îmbinare aditivă de elemente albastre și galbene. Dacă plasăm segmente de culoare și strălucire diferită pe un disc ce se rotește, acestea se vor combina în raport cu mărimea suprafeței de disc pe care o acoperă. Culorile receptate prin simțul vizual sînt rodul unui proces aditiv, întrucît cele trei tipuri de receptori cromatici, amplasați alături în zona centrală a suprafeței retiniene, combină stimulii pe care îi primesc. Astfel lumina ce excită toate cele trei tipuri de receptori într-un raport corespunzător va genera senzația de alb.

Substracția produce senzații cromatice prin ceea ce rămîne după absorbție. Vitraliile sînt filtre de culori, care reduc lumina ce le străbate dinspre exterior. Culoarea locală a obiectelor rezultă din lumina pe care acestea o reflectă după ce suprafețele respective și-au „înghițit" partea de radiație luminoasă; o suprafață roșie „înghite" totul afară de lungimile de undă corespunzînd culorii roșii. Cele trei primare generatoare indicate pentru filtrele substractive sînt un albastru verzui (azuriu), un galben și un magenta; dintre acestea, oricare două se combină prin substracție în albastru, roșu și, respectiv, verde. Astfel culorile

care pînă la urmă compun imaginea sînt, mai mult sau mai puţin, aceleaşi ca şi primarele generatoare din procesul aditiv.

Combinarea aditivă a culorilor se realizează după cîteva reguli simple, care depind integral de felul stimulului generat în ochi de către culorile în cauză. Rezultatul substracţiei, pe de altă parte, depinde nu de felul cum se prezintă culorile, ci de compoziţia lor spectrală. Aşa cum subliniază Manfred Richter, dacă două culori ce par la fel sînt constituite din componente spectrale diferite, ele pot da rezultate diferite prin combinare substractivă cu aceeaşi a treia culoare. Iar pe cînd produsul adiţiei corespunde sumei spectrelor luminilor individuale, cel al substanţei derivă din produsul transmisivităţilor filtrelor folosite. Ţinînd seama de acest fapt, George Biernson sugerează că combinarea substractivă a culorilor ar putea fi mai corect numită „multiplicativă".

Complementare generatoare

Dacă cititorul continuă să mă urmărească, aş dori să arăt acum că, deoarece adiţia şi substracţia culorilor sînt procese atît de diferite, ele reclamă condiţii diferite pentru complementaritate. Dacă neglijăm această deosebire, putem face cu uşurinţă presupuneri greşite sau putem fi puşi în încurcătură de contradicţii aparente între afirmaţii ce se referă de fapt la lucruri diferite. Într-un articol remarcabil despre tehnica impresioniştilor, J. Carson Webster critică părerea răspîndită, dar eronată, că aceştia obţineau un efect de verde viu alăturînd tuşe de albastru şi galben, care se contopeau în ochiul privitorului. Webster constată că impresioniştii nu făceau aşa ceva, pentru simplul motiv că prin juxtapunerea de albastru şi galben se obţine un efect aditiv de alb sau gri. Verdele apare doar prin amestecul de pigment albastru şi galben.

Am stabilit distincţia dintre primarele generatoare şi cele fundamentale. Vom aplica acuma aceeaşi distincţie culorilor complementare. *Complementarele generatoare* sînt culori care în combinaţie generează un alb sau cenuşiu monocromatic. *Complementarele fundamentale* sînt culori care, aşa cum le vede ochiul, se reclamă şi se completează reciproc. A confunda aceste două noţiuni înseamnă a ne expune la complicaţii inutile. Astfel un cerc schematic al culorilor obţinut pe baza rezultatelor suprapunerii optice a luminilor indică galbenul şi albastrul ca pereche complementară, prezentîndu-le în poziţie diametral opusă. Faptul va stîrni protestul pictorilor, care afirmă că în sistemul lor cromatic împerecherea galbenului cu albastru duce la un efect parţial, incomplet; pentru pictor, galbenul este complementar unui violet sau purpuriu, iar albastrul, oranjului. Nu este nici o contradicţie aici. Cele două tabere se referă la lucruri diferite.

Complementarele generatoare pot fi verificate prin diverse metode. La prima vedere nu ne vom aştepta neapărat ca acele culori ce dau alb sau gri prin combinarea luminilor să fie cele care dau acelaşi rezultat atunci cînd învîrtim suprafeţele colorate de pe un disc. Judecînd însă după rezultatele publicate, toate

metodele de adiţie folosite duc la rezultate identice. Woodworth şi Schlosberg indică următoarele perechi complementare:

roşu şi verde albastru	verde galben şi violet
portocaliu şi albastru verde	verde şi purpuriu
galben şi albastru	

Rezultatele par să concorde şi cu perechile complementare obţinute prin mecanismele fiziologice din cadrul sistemului nervos. Afirmaţia este valabilă pentru contrastul simultan prin care, bunăoară, o bucăţică de hîrtie gri plasată pe un fond verde pare purpurie, ca şi pentru imaginile remanente, care după Helmholz ne dau următoarele perechi complementare:

roşu şi verde albastru
galben şi albastru
verde şi roşu trandafiriu.

Diferenţe minore pot fi ascunse de faptul că numele culorilor nu redau decît aproximativ nuanţele exacte observate în timpul experimentelor.

Este remarcabil că rezultatele privind complementarele generatoare concordă atît de mult, căci măcar într-o privinţă evidentă ele nu corespund sistemului de complementare fundamentale pe care, din motive întemeiate, îl preferă artiştii. Aşa cum arătam mai sus, în acest sistem albastrul şi galbenul nu sînt deloc acceptate ca fiind complementare, deoarece roşul, a treia primară fundamentală, lipseşte din combinaţie. Se pare că avem de-a face aici cu un principiu de relaţii vizuale care nu reflectă pur şi simplu contrariile fiziologice de bază manifeste în fenomenele de contrast şi care nici măcar nu este afectat de ele.

Pentru a simplifica lucrurile am vorbit mai mult despre perechile complementare, dar, desigur, orice număr de culori, convenabil alese, se pot combina, dînd un efect monocromatic. Grupurile de trei culori întîlnite în vederea cromatică, în tiparul în culori şi în televiziunea în culori, sînt complementare: oricare două din cele trei culori sînt complementare cu a treia. Iar principala descoperire a lui Newton înseamnă de fapt că orice culoare din spectru este complementară tuturor celorlalte împreună. În sfîrşit, trebuie să notăm că complementaritatea nu se aplică numai în cazul nuanţei, ci şi în cea sa strălucirii. Un pătrat negru lasă ca imagine remanentă unul alb, iar o lumină verde contrastează cu un roşu închis.

O unealtă capricioasă

Foarte puţin s-a scris despre culoare ca mijloc de organizare picturală. Avem descrieri ale paletei folosite de anumiţi pictori; există aprecieri critice, lăudînd sau condamnînd felul cum un artist foloseşte culoarea. Dar în general nu putem să nu fim de acord cu istoricul de artă Allen Pattillo cînd afirmă că „multe din cele ce s-au scris despre pictură, trebuie s-o spunem, s-au scris aproape

ca şi cum picturile ar fi lucrări în alb şi negru". La unele catedre de artă se preferă diapozitivele în alb-negru, fie pentru că culorile „distrag atenţia" de la forme, fie, mai justificat, pentru că reproducerile nu sînt fidele.

Toţi cei care au utilizat diapozitive în culori ştiu că nu există două reprezentări identice ale aceluiaşi obiect şi că diferenţele sînt deseori grosolane. Chiar în condiţii optime, proiectarea diapozitivelor pe ecran transformă tonurile superficiale atenuate ale picturilor în rapsodii strălucitoare cromatice, iar schimbarea dimensiunilor afectează atît aspectul, cît şi compoziţia. Reproducerile în culori din cărţile şi revistele de artă variază de la excelente pînă la foarte proaste. Cel mai adesea privitorul nu-şi poate da seama în ce măsură i se redă coloritul real.

Lăsînd la o parte imprecizia redării, chiar şi originalele ne pot înşela. Majoritatea capodoperelor picturale pot fi văzute numai prin straturi de verniu înnegrit, care a încorporat praful secolelor. Putem vedea mai bine peştii înotînd în apa verzuie mîloasă a unui acvariu decît adevăratul chip al Giocondei. De veacuri întregi nimeni n-a mai văzut un Tiţian sau un Rembrandt real, iar curăţirea şi restaurarea picturilor, se ştie, duce la rezultate incerte. Mai mult, chiar şi vopselele se schimbă din punct de vedere chimic. Văzînd albastruri agresive dînd iama prin compoziţiile lui Bellini sau Rafael, ori o acuarelă de Cézanne albită ireparabil de lumina soarelui, înţelegem că ceea ce ştim despre operele din patrimoniul nostru se întemeiază într-o măsură considerabilă pe vorbe şi pe imaginaţie.

Am menţionat cît de puternic este influenţată culoarea de ecleraj. Schimbările provocate de acesta nu sînt simple transmutări: lumina de o anumită culoare afectează diferitele culori dintr-un tablou în mod diferit. Şi mai importantă este permanenta interacţiune a culorilor prin contrast sau asimilare. Puneţi un triunghi lîngă un pătrat şi veţi constata că ele rămîn ca atare, deşi formele se influenţează întrucîtva reciproc. Dar un albastru pus lîngă un roşu pronunţat tinde spre verde, iar două picturi expuse alături pe un perete îşi pot modifica profund coloritul prin influenţă reciprocă.

O nuanţă de verde care părea moderată în carnetul de eşantioane al magazinului vă poate copleşi atunci cînd acoperă pereţii. Arborii şi conurile cromatice pe care le-au creat Munsell şi Ostwald pentru prezentarea sistematică a culorilor după nuanţă, strălucire şi saturaţie ne fac de minune să înţelegem interacţiunea complexă a celor trei elemente; dar o culoare văzută în contextul vecinelor sale se schimbă dacă o plasăm în altă ambianţă.

N-are rost să vorbim despre o culoare „aşa cum este într-adevăr"; ea va fi totdeauna determinată de context. Un fond alb nu înseamnă nicidecum un fond nul, ci are puternice particularităţi proprii. Wolfgang Schöne subliniază că în picturile europene din secolele XVI—XVIII, lumina primează asupra culorii şi că, de aceea, asemenea picturi nu trebuie aşezate pe pereţi albi sau foarte luminoşi. Expuneri nereuşite de acest fel se întîlnesc, afirmă Schöne, la Luvru, Uffizi, Galeria Naţională din Londra şi Kunsthalle din Hamburg, sub influenţa picturii moderne, care pune culoarea mai presus de lumină — un efect intensificat prin acţiunea pereţilor coloraţi deschis.

La toate aceste incertitudini trebuie să adăugăm problemele identificării perceptuale şi verbale. Atunci cînd observatorilor li se prezintă un continuu al culorilor curcubeului, de pildă un spectru solar, ei nu concordă în indicarea zonelor unde principalele culori apar sub aspectul lor cel mai pur. Faptul este valabil chiar şi pentru primarele fundamentale, mai ales pentru roşul pur, pe care observatorii îl pot situa oriunde între 660 şi 760 de milimicroni. Aşadar orice nume de culoare se referă la o gamă de nuanţe posibile, astfel încît comunicarea verbală fără percepţie directă este cu totul imprecisă. Newton, de exemplu, folosea denumirile „violet" şi „purpuriu" în mod indiscriminat — lucru de loc neglijabil, căci, conform uzului nostru modern, violetul se include în spectrul luminii, dar purpuriul nu. Chiar şi în epoca noastră, Hilaire Hiler a alcătuit un tabel al numelor de culori care ne spune, bunăoară, că acea culoare corespunzînd lungimii de undă de 600 milimicroni este numită de diferiţi autori portocaliu de crom, roşu auriu, portocaliu spectral, portocaliu stacojiu, roşu oriental, portocaliu roşu de cadmiu sau portocaliu roşu.

Este deci clar de ce examinarea problemelor culorii prezintă nenumărate obstacole şi de ce, implicit, avem atît de puţine discuţii utile. Totuşi această situaţie nu trebuie interpretată ca însemnînd că ceea ce vedem cînd privim o pictură este imprecis, accidental sau arbitrar. Dimpotrivă, în orice compoziţie reuşită, nuanţa, locul şi dimensiunile fiecărei zone cromatice, ca şi strălucirea şi saturaţia ei sînt astfel folosite încît toate culorile, luate împreună, se stabilizează reciproc într-un ansamblu echilibrat. Ambiguităţile ce se nasc din raporturile dintre părţi se compensează în contextul general, iar opera completă, receptată corespunzător, constituie un mesaj obiectiv definit.

Culorile individuale rezistă generalizării abstractizante. Ele se leagă de locul şi de timpul respectiv. Dar în cadrul oricărei ordini date ele se comportă legic şi se supun regulilor structurale, pe care le sesizăm intuitiv, dar despre care, deocamdată, ştim mult prea puţin.

În căutarea armoniei

În ce raporturi se află culorile între ele? Majoritatea specialiştilor au abordat întrebarea ca şi cum ea ar însemna „care culori se asociază armonios?" şi au încercat să determine acele combinaţii cromatice în care toate ingredientele se îmbină uşor şi plăcut. Reţetele lor proveneau din încercările de a clasifica toate valorile cromatice într-un sistem obiectiv şi desăvîrşit. Primele sisteme de acest fel erau bidimensionale, redînd succesiunea şi unele relaţii reciproce ale nuanţelor cu ajutorul unui cerc sau poligon. Mai tîrziu, cînd s-a înţeles că culoarea este determinată de cel puţin trei atribute — nuanţă, strălucire şi saturaţie —

au apărut modele tridimensionale. Piramida culorilor al lui J. H. Lambert datează din 1772. Pictorul Philipp Otto Runge publica în 1810 o prezentare ilustrată a unui model sferic despre care scria: „Este imposibil să ne imaginăm vreo nuanţă născută din amestecul celor cinci elemente (albastru, galben, roşu, alb şi negru) care să nu fie cuprinsă în acest cadru, iar întregul sistem nu poate fi reprezentat prin nici o altă schemă corectă şi completă. Şi întrucît fiecare nuanţă este pusă în raportul ei corect cu toate elementele pure şi cu toate amestecurile, această sferă trebuie considerată o soluţie universală, care permite oricui să se orienteze în contextul general al tuturor culorilor". Ulterior şi psihologul Wilhelm Wundt a propus o sferă a culorilor, iar după el Ostwald a elaborat un fel de dublu con. Arborele culorilor creat de pictorul Albert Munsell este de asemenea sferic în principiu. O prezentare foarte atractivă a unui sistem general a fost făcută de Paul Klee pentru studenţii săi de la Bauhaus. El a numit-o „canonul totalităţii culorilor".

Deşi deosebindu-se ca formă, diversele modele de clasificare a culorilor se bazează toate pe acelaşi principiu. Axa centrală verticală reprezintă scara valorilor de strălucire acromatice, de la cel mai luminos alb în vîrf pînă la cel mai întunecat negru la bază. Ecuatorul, sau conturul poligonal ce îi corespunde, conţine scara nuanţelor la un nivel mediu de strălucire. Fiecare segment orizontal al corpului respectiv ne prezintă toate gradele de saturaţie existente pentru toate nuanţele la un nivel de strălucire dat. Cu cît se află mai aproape de limita exterioară a segmentului, cu atît mai saturată este culoarea; cu cît e mai aproape de axa centrală, cu atît mai mare va fi amestecul ei cu un gri de aceeaşi strălucire. Duble piramide, duble conuri şi sfere ale culorilor, toate concordă în a-şi avea circumferinţa maximă la înălţimea medie şi în a se îngusta spre poli. Aceste idealizări neglijează faptul că diferitele nuanţe ating cea mai mare intensitate a saturaţiei la niveluri de strălucire diferite; astfel galbenul este cel mai pur la un nivel relativ înalt de strălucire, iar albastrul purpuriu la un nivel mai scăzut.

Conul şi piramida pe de o parte şi sfera pe de alta implică teorii diferite despre ritmul în care variază gama saturaţiei în raport cu variaţia strălucirii. Deosebirea dintre rotunjimea conului sau sferei şi unghiularitatea piramidei diferenţiează între ele teorii ce prezintă succesiunea nuanţelor ca o scară alunecătoare continuă şi teorii care pun accentul pe trei sau patru culori elementare ca factori-cheie ai sistemului. În sfîrşit, există o diferenţă între modelele cromatice de formă regulată, care asigură spaţiu pentru toate culorile considerate posibile în principiu, şi cele de formă neregulată ca, de pildă, arborele culorilor al lui Munsell, care prezintă numai culorile ce pot fi obţinute cu pigmenţii de care dispunem astăzi.

Aceste sisteme sînt menite să slujească unui dublu scop: să permite identificarea obiectivă a oricărei culori şi să arate care culori se armonizează între ele. Mă voi ocupa aici de această din urmă funcţie. Ostwald pornea de la presupunerea fundamentală că „două sau mai multe culori, pentru a se armoniza, trebuie să fie egale sub raportul elementelor esenţiale". Nefiind sigur dacă strălucirea poate fi considerată un element esenţial, el îşi întemeia regulile de armonie fie pe identitatea nuanţei, fie pe cea a saturaţiei. Implicaţia era că toate nuanţele sînt concordante atît timp cît au saturaţie egală. Dar chiar şi aşa, Ostwald considera că anumite nuanţe se asortează deosebit de bine, mai ales acelea aflate în poziţii opuse pe cercul culorilor şi care reprezentau o pereche de complementare. Se presupunea că orice divizare regulată în trei a cercului dă o combinaţie foarte armonioasă, deoarece şi triadele de acest fel sînt complementare, adică, prin amestec în părţi egale, dau culoarea gri. Observăm aici presupunerea implicită că acele culori care *generează* prin combinare o culoare acromatică sînt de asemenea *percepute* drept complementare fundamentale.

Şi Munsell îşi baza teoria despre armonie pe principiul elementelor comune. Orice cerc orizontal în jurul axei modelului său cromatic reprezenta un set de culori armonioase, deoarece conţinea toate nuanţele de strălucire şi saturaţie egală. Orice linie verticală definea armonia ca întregul set de culori diferenţiate doar prin strălucire. Iar cum orice rază orizontală grupează toate gradele de saturaţie pentru o nuanţă de o anumită strălucire, aceşti gradienţi erau şi ei consideraţi armonioşi. Munsell a mers însă mai departe, sugerînd că „centrul sferei este punctul natural de echilibru pentru toate culorile", astfel încît orice dreaptă ce străbate centrul va lega culori armonizate. Aceasta însemna că două nuanţe complementare se puteau combina astfel încît strălucirea mai mare a uneia să se compenseze prin strălucirea mai mică a celeilalte. Munsell accepta de asemenea culori plasate pe o suprafaţă sferică „în linie dreaptă", înţelegînd probabil prin aceasta un cerc mare.

Armonia este, desigur, necesară, în sensul larg că toate culorile dintr-o compoziţie trebuie să se îmbine într-un ansamblu unitar pentru ca să se poată stabili anumite raporturi între ele. Se poate de asemenea ca toate culorile folosite într-o pictură reuşită sau de către un pictor bun să se afle între anumite limite, care să excludă unele nuanţe, valori de strălucire sau niveluri de saturaţie. Întrucît avem acum criterii destul de temeinice pentru identificare obiectivă, ar fi util să măsurăm gama coloristică a anumitor opere şi a anumitor artişti. O asemenea încercare a fost făcută de Egbert Jacobson. Mult mai puţin probabil este să se constate însă că culorile folosite de artişti în numeroase cazuri se încadrează în regulile simple sugerate de sistemele armoniei cromatice.

De fapt raporturile dintre culori sînt puternic afectate de alţi factori picturali. Atît Ostwald, cît şi Munsell recunoşteau influenţa mărimii şi propuneau ca suprafeţele mari să aibă culori atenuate, iar culorile foarte saturate să fie folosite doar pe porţiuni mici. Se pare însă că pînă şi acest factor suplimentar complică atît de mult regulile armoniei încît le face practic inutile, şi mai sînt mulţi alţi factori importanţi, care nu pot fi stabiliţi cantitativ atît de comod ca mărimea. Influentul profesor de artă Adolf Hölzel sugera la începutul secolului că „o pictură atinge armonia doar atunci cînd toate culorile ei, introduse în varie-

tatea și organizarea artistică cuvenită, se combină dînd alb". Dacă o asemenea situație ar fi verificată experimental cu ajutorul unui disc al culorilor, e de așteptat că rezultatele nu vor confirma teoria.

Există totuși obiecții mai esențiale la principiul pe care se bazează regulile armoniei culorilor. Conform acestui principiu, o compoziție coloristică trebuie privită ca un întreg în care toate elementele se acordă între ele. Orice relații locale între „vecini" prezintă aceeași plăcută concordanță. Evident, acesta este cel mai primitiv tip de armonie, potrivit doar pentru coloritul grădinițelor și al îmbrăcămintei pentru copii. Istoricul de artă Max. J. Friedländer vorbea despre „cel mai ieftin soi de armonie" în pictură, obținut prin căldura și întunecarea exagerată a culorilor, așa cum apar ele prin straturile de verniu. O compoziție coloristică bazată numai pe un asemenea numitor comun ar putea reda doar o lume pe pace absolută, lipsită de acțiune, cu o atmosferă statică. Ea ar reprezenta acea scară de seninătate fără viață în care, pentru a folosi limbajul fizicienilor, entropia se apropie de maximum absolut.

O privire în domeniul muzicii ne va lămuri mai bine. Dacă armonia muzicală s-ar preocupa numai de regulile ce stabilesc care sunete se asociază satisfăcător, ea s-ar limita la un fel de protocol estetic pentru muzica oferită la banchete. În loc să-i spună muzicianului prin ce mijloace poate exprima ideea urmărită, ea l-ar învăța doar cum să treacă neobservat. În fond, acest aspect al armoniei muzicale s-a dovedit lipsit de o permanență valabilă, deoarece el depinde de gustul epocii. Efecte respinse în trecut sînt binevenite azi. Uneori asemenea reguli sînt depășite chiar în momentul formulării lor. Lucurul s-a întîmplat și cu anumite criterii de armonie cromatică. De pildă, Wilhelm Ostwald, comentînd în 1919 o regulă potrivit căreia culorile saturate trebuie folosite doar pe porțiuni foarte mici, afirma că suprafețele mari de vermilion pur, așa cum se pot vedea la Pompei, sînt țipătoare „și că toate credințele oarbe, superstițioase în superioritatea «celor vechi» n-au putut menține vii încercările de repetare a unor asemenea orori". Citind așa ceva astăzi ne putem aminti de o pictură a lui Matisse, în care aproximativ 38 metri pătrați de pînză sînt acoperiți aproape complet și foarte satisfăcător cu un roșu puternic; pictura a fost făcută în 1911.

Dar, ca să revenim la muzică, regulile formei recomandabile nu se prea ocupă cu asemenea chestiuni. Arnold Schönberg ne spune în *Teoria armoniei*: „Conținutul doctrinei privind compoziția muzicală se împarte de regulă în trei: armonia, contrapunctul și teoria formei. Armonia este învățătura despre acorduri și despre conexiunile lor posibile sub raportul valorilor arhitectonice, melodice și ritmice și al ponderii relative. Contrapunctul este învățătura despre mișcarea vocilor sub raportul combinării motivice ... Teoria formei tratează despre organizare în construcția și dezvoltarea gîndirii muzicale". Cu alte cuvinte, teoria muzicală nu se ocupă cu stabilirea sunetelor ce se combină grațios, ci cu problema de a da o formă potrivită conținutului urmărit. Necesitatea ca totul să ducă la un ansamblu unitar este doar un aspect al acestei probleme, și în muzică el

nu poate fi satisfăcut extrăgînd compoziția dintr-o serie de elemente ce se îmbină curgător în orice aranjament.

A afirma că toate culorile dintr-o compoziție picturală se includ într-o secvență simplă derivată dintr-un sistem cromatic ar însemna nu mai mult — și, probabil, mult mai puțin — decît a spune că toate notele unei piese muzicale se potrivesc între ele deoarece sînt în aceeași tonalitate. Chiar dacă afirmația e corectă, ea nu spune totuși aproape nimic despre structura lucrării, iar noi n-am ști care sînt părțile componente și cum se leagă aceste părți în ansamblu. N-am ști nimic despre organizarea specifică a elementelor în spațiu și în timp; și totuși este adevărat că aceeași îmbinare de tonuri va da o melodie plăcută într-o anumită succesiune și un haos de sunete într-un amestec întîmplător. La fel cum același grup de culori va produce un talmeș-balmeș lipsit de sens într-un aranjament și un tot organizat în altul. Mai mult, se înțelege de la sine că divizările sînt tot atît de importante în compoziție ca și legăturile. Unde nu există părți separate nu este nimic de legat, iar rezultatul constituie un amestec amorf. E util să ne amintim că scara muzicală poate servi ca „paletă" a compozitorului tocmai pentru că tonurile ei nu se îmbină toate laolaltă într-o concordanță facilă, ci oferă de asemenea felurite grade de dezacord. Teoria tradițională a armoniei cromatice tratează numai despre realizarea conexiunilor și evitarea divizărilor, și de aceea este, în cel mai bun caz, incompletă.

Elementele scării

Ce știm despre sintaxa culorilor, adică despre acele proprietăți perceptuale care fac posibile configurațiile cromatice organizate? În primul rînd care sînt unitățile elementare ale compoziției culorilor și cîte există? Materia primă se prezintă sub forma unor scări continuu alunecătoare. Scara nuanțelor o cunoaștem cel mai bine din spectrul solar. Strălucirea și saturația au de asemenea scări, ducînd de la gradul minim pînă la gradul maxim al acestor proprietăți. Numărul cel mai mare al nuanțelor de gri pe care le poate distinge observatorul mijlociu pe scară între alb și negru este, după unele surse, de circa 200. Merită notat că numărul nuanțelor ce pot fi distinse într-un spectru de culori pure între cele două extreme, violet și roșu purpuriu, este, se pare, puțin mai mic, de circa 160.

În muzică numărul tonurilor folosite este considerabil mai mic decît numărul nivelurilor de înălțime pe care le poate distinge urechea omenească. De aici, afirmația curentă că exprimarea muzicală se realizează printr-un număr limitat de elemente standardizate, pe cînd pictorul se plimbă liber prin întregul continuu cromatic: așa cum spune Nelson Goodman, muzica are o notație disjunctă, în timp ce pictura este sintactic densă. Dintr-un punct de vedere pur mecanic, este adevărat, firește, că pictorul poate opera cu gradații continue de nuanțe cromatice. Dacă însă, în loc de a-i „baleia" suprafața cu un colorimetru, examinăm pictura așa cum o percepem de fapt, vom constata că nu putem

găsi o organizare vizuală decît dacă este bazată pe un număr limitat de valori perceptuale ce alcătuiesc scheletul structurii în care se inserează gradaţiile mai fine. Amestecurile mai subtile apar ca inflexiuni secundare sau variaţii ale acestei scări fundamentale, ori formează o gamă de acorduri în care elementele comune rămîn detectabile. Astfel culoarea unei feţe de masă se poate modula în zeci de nuanţe fără să-şi piardă albeaţa fundamentală, iar o triadă de verde, violet şi galben se poate combina în orice număr de proporţii, rămînînd totuşi vizibilă în orice punct al picturii ca tonalitate fundamentală.

Acelaşi tip de gradaţie apare, desigur, şi în muzică dacă ascultăm execuţia propriu zisă, fără a confunda muzica auzită cu notaţia ei. Mai ales în practica cîntăreţilor vocali şi a interpreţilor la instrumente cu coarde, în improvizaţiile şi în armonizarea liberă a orchestrelor de jazz, în muzica primitivă şi populară, intonaţia deviantă şi glissando-urile sînt foarte frecvente şi la locul lor.

Dacă studiem materia primă a gradaţiilor cromatice, bunăoară într-un spectru, notăm că, şi atunci cînd succesiunea trece lin de la o nuanţă la alta, anumite culori se disting prin puritatea lor. Desemnez prin acest termen, *puritate*, două calităţi care trebuie să rămînă distincte: 1) un portocaliu sau un verde arată pur cînd apare singur, adică fără vreun adaos care să ne facă să vedem un portocaliu roşeat sau un verde gălbui; 2) un albastru, un galben sau un roşu este pur deoarece el constituie un element ireductibil, adică nu apare ca un amestec în sensul în care verdele este o combinaţie de albastru şi galben, iar purpuriul una de roşu şi albastru.

Această puritate perceptuală n-are nimic în comun cu puritatea fizică sau spectrală. În spectru o singură lungime de undă poate genera un albastru verzui care arată foarte asemănător unui amestec, iar un roşu „curat" se poate obţine suprapunînd un filtru galben şi unul magenta. Pe de altă parte, nici diferenţierea nuanţelor pure nu pare să se reflecte în lungimile de undă ce le corespund fizic sau în modul în care aceste nuanţe se combină prin cooperarea aditivă a receptorilor retinieni.

Cele trei culori pure indivizibile, albastru, galben şi roşu, sînt *primarele fundamentale*. S-a discutat mult dacă ar trebui adăugat şi verdele ca o a patra culoare primară, în parte pentru că se neglija diferenţa dintre primarele fundamentale şi cele generatoare. De pildă, Hering a elaborat un cerc al culorilor împărţit în patru cadrane egale, în care albastrul şi galbenul ocupau poziţii diametral opuse, ca pereche complementară. Cu toate că ne previne să nu confundăm „culoarea — calitate senzorială cu materialele cărora culoarea pare să le aparţină", el era probabil influenţat de modul în care sînt generate culorile prin combinaţii aditive de lumini, cum ar fi activitatea contrastantă a receptorilor retinieni descrisă în cadrul propriei lui teorii fiziologice. Poate fi adevărat că o scară continuă de nuanţe are un punct de extrem net în zona verdelui pur, pe cînd roşul se poate transforma mai lin, printr-o schimbare continuă a raportului, trecînd prin portocaliu spre galben. Dacă, pe de altă parte, plasăm un

verde între un albastru şi un galben, el se comportă foarte diferit de un roşu aşezat în aceeaşi poziţie. Verdele pare intermediar între celelalte două culori, dar roşul nu. Poate că verdele se prezintă ca fiind o culoare elementară în anumite condiţii şi ca un amestec de galben şi albastru în altele.

Artiştii, de la pictorul englez Moses Harris din secolul al XVIII-lea pînă la Turner şi Delacroix, Goethe, Van Gogh şi Albers, au fost de acord că sistemul cromatic al pictorului se întemeiază pe triada roşu, albastru şi galben. „E de-a dreptul supărător !" spunea Paul Klee despre cercul culorilor bazat pe patru fundamentale.

Întrucît cele trei primare fundamentale sînt indivizibil pure, ele nu pot fi puse în relaţie reciprocă pe baza unui numitor comun. Fiecare din ele le exclude total pe celelalte două. Unicul mod în care putem spune că aceste primare fundamentale se atrag se datorează rolului lor ca elemente ale unei triade complementare. Vom discuta acest lucru în curînd. Dar altfel, ele pot fi corelate numai prin strălucire ori saturaţie, iar nu în calitate de nuanţe.

O punte poate totuşi fi creată între oricare două dintre acest primare fundamentale cu ajutorul amestecului. Portocaliul asigură o asemenea punte între galben şi roşu. Toate amestecurile de galben şi roşu pot fi ordonate şi comparate după raporturile în care se află cele două componente: verdele face acelaşi lucru pentru albastru şi galben, iar purpuriul pentru roşu şi albastru.

Nuanţele pure nu pot niciodată oferi asemenea tranziţii. Ele constituie poli şi rămîn izolate sau apar la începutul ori la sfîrşitul unei secvenţe de valori cromatice; de asemenea, ele pot marca punctul culminant în care secvenţa îşi schimbă sensul. Petele roşii din peisajele lui Corot sînt în contrast, dar şi în echilibru, cu culorile din jurul lor, nefiind însă legate de acestea în nici un fel. Cézanne marchează adesea punctul maxim al unei convexităţi — un măr sau un obraz — printr-o pată de roşu pur. Uneori el pune un albastru pur în fundul unei cavităţi — de pildă în colţul unui ochi. Nuanţele neamestecate furnizează, în plus, compoziţiei „locuri de repaus", cu note fundamentale, servind drept cadru de referinţă stabil pentru amestecuri. În acuarelele tîrzii ale lui Cézanne, în care el evită nuanţele neamestecate, violetul, verdele şi galbenul roşcat par să se mişte liber într-un flux constant, fără nici un repaus afară de echilibrul suprem al picturii în ansamblu.

Culorile secundare şi alte amestecuri ale culorilor primare îşi derivă caracterul din aceea că sînt percepute ca hibrizi. Ele au o dualitate vibrantă, tinzînd spre cel mai puternic dintre cei doi poli sau încercînd, printr-o permanentă interacţiune dinamică, să menţină echilibrul între cele două nuanţe „părinţi". Într-o compoziţie picturală bazată pe triada secundară oranj-purpuriu-verde, găsim o interacţiune continuă între aceste trei elemente. Fiecare culoare are o primară în comun cu fiecare din celelalte două, astfel că fiecare dintre ele este atrasă în două direcţii diferite. De exemplu, oranjul este atras către galbenul din verde şi către roşul din purpuriu. Datorită acestui element comun, fiecare

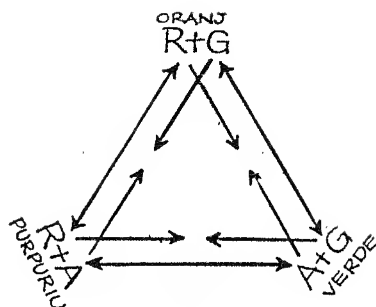


Figura 234

pereche se suprapune celeilalte, putîndu-se afirma că ele „alunecă" una într-alta. În acelaşi timp însă, ambii vecini ai oranjului conţin cea de-a treia fundamentală, albastrul, de la care oranjul este exclus, dar către care el tinde pentru împlinire complementară (fig. 234). De aici, jocul marcat dinamic al atracţiilor şi respingerilor dintr-o asemenea schemă.

Dacă primarele pure acţionează ca elemente subordonate într-o compoziţie bazată pe cele trei secundare, ele funcţionează ca triada fundamentală a scării muzicale, asigurînd cadrul pentru diversele combinaţii şi, de asemenea, sporind tensiunea prin explicitarea fundamentului de la care se abat amestecurile. Dacă, dimpotrivă, cele trei primare constituie tema dominantă, se obţine o stabilitate clasicistă, în felul celor preferate, bunăoară, de Poussin. În acest caz, secundarele din poziţia subordonată contribuie la înviorarea acordului static al temei.

Sintaxa combinaţiilor

Mai în detaliu mă voi referi din nou la diferenţa dintre amestecurile care menţin cele două fundamentale în echilibru şi acelea în care una din fundamentale predomină. Dacă, pentru simplificare, excludem nuanţele suplimentare rezultînd din combinaţii cu alb sau negru — cum ar fi nuanţele de brun — obţinem un sistem de nouă amestecuri principale:

ALBASTRU	violet	albastru + roşu	purpuriu	ROŞU
ROŞU	roşu galben	oranj	galben roşu	GALBEN
GALBEN	galben verde	verde	albastru verde	ALBASTRU

Aceste amestecuri pot servi drept stadii de tranziţie între fundamentale. Comparate cu prima şi a treia coloană de amestecuri, amestecurile echilibrate din coloana centrală sînt relativ stabile şi autonome, în ciuda corelaţiilor menţionate mai sus. Celelalte şase amestecuri, în care o fundamentală predomină asupra celei-

lalte, au proprietăţile dinamice ale „sensibilei", adică ne apar ca devieri de la fundamentala dominantă şi prezintă o tendinţă spre puritatea acestei fundamentale. La fel cum în tonalitatea do, si-ul tinde să devină do, tot astfel pe scara roşu-galben un galben roşu tinde spre galben, iar un roşu galben tinde spre roşu.

Am observat că amestecurile se asociază datorită elementelor lor comune, dar ele pot de asemenea să se respingă. Trebuie să avem aici în vedere rolul constituenţilor din fiecare amestec. Comparaţi juxtapunerea unui galben roşcat şi a unui albastru roşcat cu cea a unui galben roşcat şi a unui roşu albăstrui. Veţi constata că prima pereche se combină lin, pe cînd a doua pare frecvent să dea naştere unei respingeri reciproce. Care este deosebirea? Ambele conţin un element comun — roşul. Dar în prima pereche roşul ocupă aceeaşi poziţie structurală în amîndouă culorile, o poziţie subordonată. În a doua pereche poziţiile structurale diferă: roşul este subordonat în una din culori şi dominant în cealaltă. Se pare că această contradicţie structurală duce adesea la conflict, şi, implicit, la respingere reciprocă, pe cînd în prima pereche corespondenţa de asemănare structurală permite roşul să stabilească o punte între galben şi albastru.

Cele două perechi de culori ilustrează două tipuri de amestec. Primul tip poate fi numit „asemănarea elementului subordonat". (fig. 235), iar al doilea „contradicţie structurală sub raportul unui element comun" (fig. 236). Se observă că în figura 235 fiecare pereche este echidistantă faţă de — adică în raport de simetrie cu — polii ce determină culoarea elementelor subordonate. Cele două elemente dominante din fiecare pereche sînt de asemenea echidistante faţă de polii respectivi. În figura 236 nu există o asemenea structură simplă. Fiecare pereche de amestecuri este amplasată asimetric în raport cu cei trei poli. Culoarea participantă la cele două amestecuri din fiecare pereche se află aproape de polul respectiv într-un amestec (dominantă) şi departe de el în celălalt (subordonată).

Să ducem această speculaţie puţin mai departe. Ce se întîmplă dacă împerechem amestecul după „asemănarea elementului dominant" (fig. 236)? De pildă,

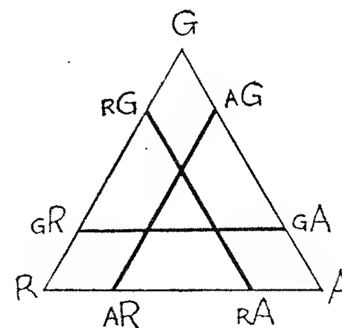


Figura 235

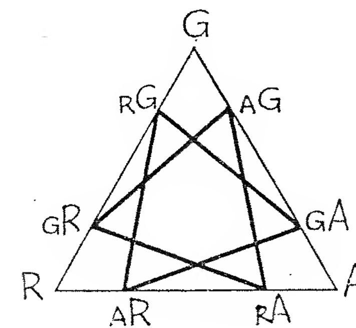


Figura 236

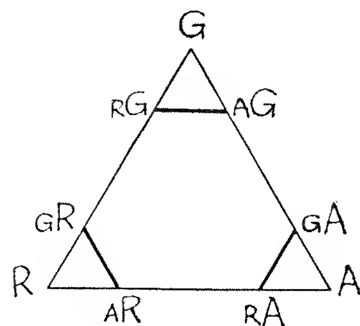


Figura 237

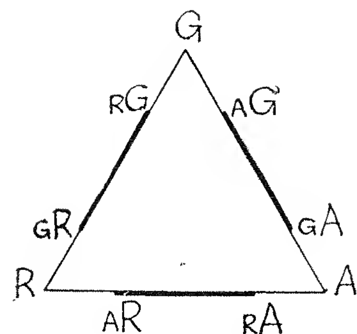


Figura 238

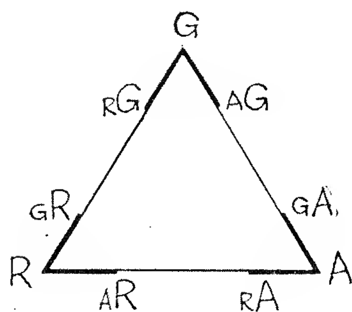


Figura 239

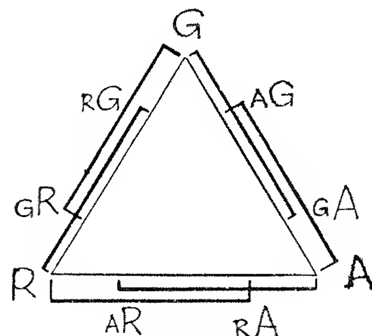


Figura 240

să plasăm un galben roşu în raportul cu un albastru roşu. Şi aici fiecare pereche este situată simetric faţă de un pol, dar acum cele două amestecuri se află aproape de acest pol, adică ambele conţin dominanta. Diferenţa faţă de tipul ilustrat în figura 235 constă în aceea că pe cînd asemănarea elementului subordonat produce două culori esenţial diferite, înrudite prin acelaşi adaos, asemănarea elementului dominant produce două culori esenţial identice distinse prin adaosuri diferite. O culoare se împarte între două scări diferite, de exemplu roşul între scara roşu-galben şi scara roşu-albastru. Efectul pare supărător, generînd o anumită respingere reciprocă.

„Inversarea structurală" (fig. 238) are loc atunci cînd cele două elemente îşi schimbă poziţiile, adică atunci cînd culoarea subordonată dintr-un amestec este dominanta din celălalt şi viceversa. De pildă, să combinăm un roşu albastru şi un albastru roşu. La prima vedere ne-am putea aştepta ca dubla contradicţie

să ducă aici la o respingere dublu marcată. Trebuie notat însă că în privinţa contradicţiei structurale sub raportul unui element comun (fig. 236), cele două amestecuri se află totdeauna în două scări diferite, pe cînd aici ele sînt situate în aceeaşi scară. Mai mult, există un element de simetrie în schimbarea poziţiilor structurale. S-ar putea dovedi experimental că se ajunge astfel la o relaţie armonioasă.

Ce se întîmplă în cazul alăturării unei fundamentale pure de o „sensibilă" care o conţine? Există două posibilităţi. Fundamentala poate apărea ca dominantă în amestec, bunăoară atunci cînd combinăm un galben cu un galben albastru (fig. 239), sau fundamentala poate apărea ca subordonată, bunăoară cînd combinăm un galben cu un albastru galben (fig. 240). În ambele situaţii cele două culori propuse pentru combinare se află în aceeaşi gamă. Mai mult, în primul caz ele sînt esenţial asemănătoare. O nuanţă domină perechea. Dar cînd două culori de acest fel sînt coordonate, rezultă o anumită perturbare din faptul că una este o fundamentală pură, pe cînd cealaltă conţine un adaus dintr-o altă culoare. Ele sînt asimetrice. În a doua pereche există o cauză chiar şi mai puternică de conflict. Fundamentala pură reapare ca subordonată în amestec, de unde rezultă o contradicţie structurală adăugată asimetriei. Şi aici sînt necesare experimentări sistematice pentru a afla cum reacţionează privitorul. Ar trebui studiate, de asemenea, alte combinaţii, cum sînt cele cuprinzînd cele trei amestecuri echilibrate (portocaliu, verde şi purpuriu).

Efectul de conflict sau de respingere reciprocă nu este „greşit", interzis. Dimpotrivă, el constituie un instrument preţios pentru artistul care doreşte să transmită prin culoare un mesaj coerent, putîndu-l ajuta să desprindă planul prim de fundal şi frunzele unui copac de trunchi şi ramuri, sau să-şi împiedice ochiul de a parcurge o rută nedorită sub raport compoziţional. Totuşi discordanţa trebuie să convină structurii generale a lucrării, aşa cum apare aceasta din acţiunea celorlalţi factori perceptuali şi din conţinut. Dacă întîlnim discordanţe acolo unde sînt necesare legături sau dacă juxtapunerile par arbitrare, rezultatul este confuz.

Complementarele fundamentale

În majoritatea lucrărilor despre acest subiect, culorile complementare sînt definite prin capacitatea lor de a genera un gri sau un alb acromatic. Combinate aditiv sau substractiv, anumite perechi sau grupuri de culori produc acest efect pe cale optică, chimică sau fiziologică. Este foarte probabil că mecanismele în cauză afectează întrucîtva afinităţile pur perceptuale pe care intenţionez să le discut. În fond, noi presupunem că tot ce se observă în cadrul experienţei noastre trebuie să-şi aibă echivalentul undeva în sistemul nervos. Mai ales pentru că nimic existent în conştiinţa noastră nu explică efectul curios de complinire reciprocă pe care îl încercăm atunci cînd anumite culori sînt aşezate alături, fenomenul are, desigur, o origine fiziologică. Aşa cum am mai arătat însă, există diferenţe

izbitoare între perechile complementare obținute, de pildă, prin imagini remanente, și cele stabilite de pictori din experiența lor uzuală. Nu există așadar o relație simplă între complementele generatoare și cele fundamentale, și vorbind despre acestea din urmă ar fi bine să le ignorăm pe cele dintîi.

Numai printr-un examen atent putem observa efectul de complinire reciprocă atunci cînd ni se prezintă anumite perechi, triade sau grupuri mai mari de nuanțe. Orice număr de asemenea combinații produce același efect, dar toate pot fi în cele din urmă reduse la una, și anume la triada roșu-galben-albastru.

Aceste trei primare fundamentale acționează în felul celor trei picioare ale unui scăunel. Toate trei sînt necesare pentru a asigura sprijin și echilibru deplin. Dacă sînt numai două, ele o reclamă pe a treia. Tensiunea creată prin incompletitudinea triadei dispare imediat ce se împlinește lipsa. Acest lucru ne încurajează de pe acum să generalizăm și să tragem concluzia că orice culoare ne dă o anumită impresie de incompletitudine. Se poate afirma că această incompletitudine tulbură echilibrul cîmpului vizual de îndată ce o culoare apare în el singură. Unicitatea culorii, caracterul ei rece sau cald, vag sau pronunțat, ne afectează într-un mod unilateral și indică, prin simpla prezență, că există și o complinire, un pendant, care poate restabili echilibrul în cîmpul nostru vizual.

Dintre toate combinațiile de culori care generează completitudinea, cele trei fundamentale formează un grup aparte. Ele constituie singurul set de complementare în care fiecare constituent este o nuanță pură și, ca atare, le exclude pe celelalte două. Nu există galben în albastrul pur, albastru în roșul pur și așa mai departe. Totodată, cele trei culori se reclamă reciproc. Această combinație structurală specifică de excludere și atracție reciprocă stă la baza întregii organizări a culorilor, amintindu-ne de modul în care structura specifică a scării diatonice stă la baza muzicii apusene tradiționale.

Vedem cum această structură cromatică se dezvoltă pornind de la bază atunci cînd constatăm că la următorul nivel de organizare ea grupează fiecare pereche de primare în opoziție cu a treia (fig. 241). Apare astfel un sistem simetric

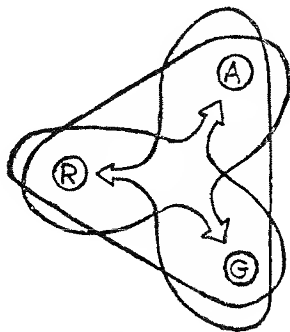


Figura 241

compus din trei perechi de complementare întrepătrunse. Fiecare pereche constă dintr-o nuanță pură și un amestec echilibrat al celorlalte două: albastru și portocaliu, galben și violet, roșu și verde. Se ajunge astfel la o ierarhie cu două trepte, constînd din cele trei nuanțe pure primare și cele trei amestecuri echilibrate secundare. Goethe descrie raporturile reciproce ale acestor șase nuanțe în *Teoria culorilor*: „Culorile individuale ne afectează, ca să spun așa, psihologic, inspirîndu-ne anumite sentimente. Năzuind cu însuflețire sau tînjind molcom, ne simțim înălțați spre noblețe sau coborîți spre banalitate. Totuși, nevoia de întregime inerentă organelor noastre de simț ne poartă dincolo de această opreliște. Ea se eliberează, dînd naștere contrariilor acelor elemente ce îi sînt impuse și realizînd astfel o deplinătate mulțumitoare".

Acesta este sistemul de trei perechi complementare esențiale folosit de pictori și, poate, înfățișat în forma lui cea mai clară prin schema triunghiulară desenată de Delacroix (fig. 242). Oricare ar fi baza lui fiziologică nervoasă, siste-

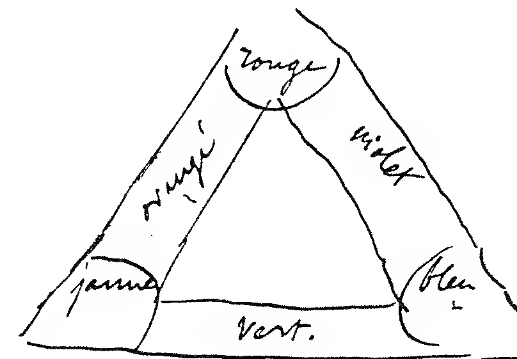


Figura 242
EUGÈNE DELACROIX, *dintr-un caiet de schițe folosit în călătoria sa prin Maroc, 1832.*

mul este preferat de artiști pentru simplitatea logicii lui vizuale. Descartes observa că un orb din naștere nu poate ajunge, prin nici un fel de raționament, la percepera mintală a culorilor; „dacă însă cineva a văzut cîndva culorile fundamentale (primare — *n. red.*), fără a le cunoaște în schimb pe cele intermediare și pe cele

mixte, se poate întîmpla să-şi reprezinte prin deducţie imaginile celor pe care nu le-a văzut, graţie asemănării cu celelalte."*

Auzindu-i pe artişti cum descriu modul lor de folosire a complementarelor, remarcăm existenţa a două utilizări în aparenţă contradictorii. Pe de o parte, perechile complementare redau unitatea calmă a contrariilor. Astfel Van Gogh concepea exprimarea atmosferei celor patru anotimpuri prin intermediul a patru perechi, roşul şi verdele (florile de măr şi cerealele verzi al primăverii), albastrul şi oranjul (cerul de vară şi bronzul auriu al grînelor coapte), galbenul şi violetul (frunzele toamnei), negrul şi albul iernii. El scria, de asemenea, în 1888 că sentimentul unei perechi de îndrăgostiţi poate fi descris prin „unirea strînsă a două culori complementare, amestecul lor, împlinirea lor reciprocă şi tainica vibraţie a tonurilor lor înrudite".

Dar acelaşi Van Gogh ne spune că în *Cafeneaua de noapte* a încercat să exprime patima violentă a oamenilor cu ajutorul roşului şi verdelui. El era probabil influenţat de Delacroix, care folosea frecvent contrastul roşu-verde ca simbol al violenţei şi teroarei. Iată cum descrie Van Gogh tabloul lui Delacroix *Hristos pe lacul Ghenizaret*: „Hristos, cu nimbul său de galben pal, ca lămîia, luminos într-un cadru de violet dramatic, albastru mohorît şi roşu sîngeriu, format de grupul discipolilor înfricoşaţi, pe înspăimîntătoarea mare de smarald, care creşte, creşte mereu pînă la ramă".

Contradicţia dintre două utilizări atît de diferite ale aceluiaşi procedeu ne va intriga mai puţin dacă ne amintim că împlinirea atinsă prin complementaritate implică nu numai un maximum de contrast, ci şi o neutralizare reciprocă. Contrastul se vădeşte cel mai mult atunci cînd mari pete de culoare se înfruntă între ele. Dacă aceleaşi culori se combină în numeroase doze mici, ca, de pildă, în tuşele poantiliştilor, sau dacă sînt privite de la distanţă, ele dau prin adiţie un gri argintiu.

Diversitatea de forţe vitale, desfăşurate pe numeroase trepte domoale, produce bogăţie mai curînd decît contrast. În loc să se împartă în mari tabere opuse, culorile îşi etalează întreaga gamă în fiecare porţiune a picturii. Cenuşiul global ce rezultă este plin de viaţă, dar senin. Kurt Badt scrie: „În operele tîrzii ale marilor maeştri, fiecare detaliu de sentiment se stinge într-o unitate a tuturor contrariilor. Asemenea picturi n-au nici graţie, nici măreţie, nici splendoare. Ele posedă totul, depăşind orice neajunsuri. În aceste opere tîrzii amănuntele se dizolvă, melodiile se împrăştie şi chiar realizările vîrstei mijlocii, anume claritatea, bogăţia, frumuseţea culorii, dispar. Rămîne doar o ultimă simplitate a efectului şi contraefectului, a spiritualului şi materialului, a suprafeţei şi spaţiului, a culorii şi liniei. Nimic nu mai este distinct, nimic nu mai predomină".

* R. DESCARTES, *Reguli utile şi clare pentru îndrumarea minţii în cercetarea adevărului*, trad. C. Vîlt, Ed. Ştiinţifică, 1964

Relaţia antagonică a perechilor complementare este reuşit exprimată în poezia *O viziune* (A Vision) de Denise Levertov, în care doi îngeri, unul cu aripi roşii, celălalt cu aripi verzi, „stau pe marginea conflictului", deoarece simt primejdia dezvăluirii reciproce a incompletitudinii lor. Conflictul se rezolvă atunci cînd, fiecare din ei, fixînd

aripile angelice ale celuilalt,
inteligenţa proprie marilor îngeri pătrunsă în aripile lor
inteligenţa numită *dragoste intelectuală*, care
sesizînd perfecţiunea stacojiului
ţîşni, puternică, dintre nuanţele de albastru şi verde,
şi prin puful chihlimbariu aprinse strălucirea de safir,
astfel încît fiecare înger era irizat de ciudatele culori
nou-văzute pe care le privea, iar pauza adusă de descoperirea lor
şi glasul ce suna din acel tăcut schimb de perfecţiune
nu se mai diviza în contrarii,
şi ei rămîneau liberi în abisul celest,
rămîneau îngeri, dar îngeri visători,
fiecare pătruns de tainele celuilalt.

Întrucît ochiul caută şi asociază spontan culorile complementare, acestea sînt frecvent folosite pentru a stabili conexiuni înăuntrul unei picturi între zone ce se află la o anumită distanţă una de alta. Totuşi, o pereche sau triadă complementară puternică tinde să fie atît de autonomă şi suficientă sie însăşi, încît nu numai că unifică pictura, dar pune şi o problemă de ordin compoziţional. Ca şi formele perfect circulare, care nu se încadrează uşor în context şi capătă adesea o poziţie centrală sau clar izolată, configuraţia complementară se subordonează doar cu greu unei scheme cromatice mai ample. Ea se comportă cel mai bine ca o subentitate relativ independentă, sau ca nucleu sau temă centrală în jurul căreia se dispun alte valori cromatice.

În sfîrşit, deplinătatea ce poate fi obţinută cu ajutorul perechilor complementare a permis coloriştilor să facă mai evident volumul tridimensional al obiectelor — să zicem fructe sau corpuri omeneşti. După cum am mai arătat concurenţa stingheritoare dintre culorile locale ale obiectelor, pe de o parte, şi luminile şi umbrele introduse prin clarobscur, pe de alta, a fost rezolvată în pictura apuseană cu ajutorul umbrelor colorate. În opera lui Rubens sau Delacroix, această tehnică nu numai că asigură crearea unui mijloc unitar de reprezentare, care redă culoarea locală şi valorile de strălucire ale luminii prin acelaşi procedeu; ea de asemenea modelează rotunjimea obiectelor picturale într-un mod foarte atractiv. Umbrirea monocromatică este, neîndoios, eficace în exprimarea volumelor prin gradaţii de gri. Dar scara griurilor nu poate marca polii antagonici ai lumii şi întunericului prin două culori puternic contrastante, aşa cum face coloristul cînd pune un roz din porţiunea luminată a unei coapse sau a unui măr în contrast cu un verde din

umbră, sau cînd lumina galbenă se armonizează cu întunericul violet. Mai mult, deplinătatea perechii complementare de culori confirmă limitele obiectului, pe cînd scara griurilor este, ca să spunem așa, nelimitată: ar putea exista un alb mai lucios sau o umbră mai întunecată decît cele folosite pentru gradație în cadrul obiectului, și de aceea modelul prin umbrire dă mai puțină fermitate volumului.

Deși este nevoie de culori complementare pentru producerea contrastului maxim, mai sînt și alte confruntări, de pildă între albastru și galben, care implică nuanțe ce se exclud reciproc. Nu există galben în albastrul pur și nici albastrul în galbenul pur; în consecință, cele două culori își exprimă deosebirea net, chiar cu duritate. Totuși, asemenea opoziții nu conțin polarități reale, căci ele se produc într-un sector limitat al sistemului cromatic. Ambele culori au, parțial, aceeași expresie: o răceală metalică, poate, la albastru și galben, o căldură dulceagă la roșu și albastru. Am notat mai sus că există ceva unilateral în orice culoare individuală. O atmosferă similară de unilateralitate găsim în pieturile bazate pe o paletă ce exlude una din primare. Lucrările tîrzii ale lui Rembrandt, lipsite de albastru, ne înfățișează experiența umană prin prisma unui temperament aparte.

Interacțiunea culorilor

M-am referit mai sus la stînjenitoarea instabilitate a culorilor. Ele ne oferă cea mai categorică demonstrație a faptului că aceeași parte în doi întregi diferiți nu constituie același lucru. Aceeași culoare în două contexte diferite nu mai este aceeași culoare. John Ruskin îl prevenea pe artist: „Orice nuanță, oriunde s-ar găsi în lucrare, este modificată de orice tușă pe care o adaugi altundeva; astfel că ceea ce era cald acum o clipă devine rece dacă pui o culoare mai caldă într-un alt loc și ceea ce era armonios atunci cînd l-ai lăsat devine discordant pe măsură ce îi alături alte culori". Din cauza acestei extreme instabilități și dependențe reciproce, nu ne surprinde faptul că experimentele psihologice în care subiecților li se prezintă serii întîmplătoare de culori sau perechi de culori izolate duc la rezultate haotice. Este semnificativ totuși că Johannes von Allesch, ale cărui cercetări au relevat în modul cel mai clar această ambiguitate, notează că pregnanța sau variabilitatea oricărei culori se reduce atunci cînd ea apare într-un context. Trebuie să subliniem aici încă o dată că ordinea unei compoziții picturale stabilizează caracterul fiecărei culori, făcînd-o atît de neambiguă cît este necesar pentru ca mesajul artistic să rămînă valid.

Aceasta înseamnă că identitatea unei culori nu rezidă în culoarea însăși, ci se stabilește relațional. Ne dăm seama de această transfigurare reciprocă, prin care fiecare culoare ajunge să depindă de sprijinul tuturor celorlalte, la fel cum pietrele dintr-o boltă se susțin una pe alta. Dar pe cînd pietrele își contrabalansează fizic greutatea, țesătura de culori în interacțiune este creată exclusiv de ochi, iar această subiectivitate — total diferită de obiectivitatea masivă a formelor — le dă culorilor o calitate fantomatică. Kandinsky scria în *Amintirile* sale: „Am văzut

că nu este nimic magic în privința suprafețelor mari ca atare și că o asemenea suprafață își dezvăluie imediat proveniența din paletă; dar printr-o altă suprafață, opusă ei, prima suprafață dobîndește într-adevăr un caracter magic, astfel încît obîrșia ei în paletă pare de necrezut la prima impresie".

Cel mai remarcabil dintre fenomenele de interacțiune este, firește, *contrastul culorilor*. Principiul și-a căpătat formularea clasică prin pana lui Michel Eugène Chevreul, chimist francez și director al atelierelor de tapiserie Gobelin. El descrie astfel contrastul simultan: „Dacă privim concomitent două suprafețe de luminozitate diferită, dar de același ton, sau de aceeași luminozitate, dar de ton diferit în juxtapunere, adică mărginindu-se reciproc, ochiul va observa (dacă suprafețele nu sînt prea mari) modificări ce interesează în primul caz intensitatea culorii, iar în al doilea compoziția optică a celor două culori juxtapuse".

Cum efectul contrastului cromatic acționează în sensul complementarității fiziologice, el contribuie la intensificarea complementarității acolo unde ea există, bunăoară în raportul dintre albastru și galben, sau la modificarea culorilor în sensul acestei complementarități dacă culorile sînt relativ aproape de ea. Von Allesch a făcut experimente cu un galben verzui și cu un roșu verzui ale căror adaosuri erau atît de slabe încît, examinate separat, ambele culori păreau galbenuri pure. Alăturate însă, ele tindeau să-și sublinieze deosebirea, prezentîndu-se clar cu o tentă verzuie și, respectiv, roșcată și generînd probabil tipul de conflict deja discutat ca efect al „asemănării elementului dominant". Dar dacă între cele două culori era plasat un al treilea galben, de nuanță intermediară, contrastul scădea și întregul aranjament prezenta un galben mai unitar. Asemenea efecte de asimilare se observă și dacă, bunăoară, o pată de roșu intens dintr-un tablou evidențiază subtil componentele roșii ale culorilor din jur.

Contrastul cromatic s-a bucurat de multă atenție. El este splendid demonstrat în cartea lui Josef Albers *Interacțiunea culorilor* (Interaction of Color). Efectul contrar, *asimilarea*, este însă relativ neglijat, deși antagonismul celor două mecanisme perceptuale impune ca ele să fie examinate împreună. Întrucît configurațiile perceptuale tind spre cea mai netă organizare disponibilă, o configurație de culori va tinde fie spre contrast, fie spre asimilare, în funcție de care din aceste efecte este mai apropiat de stimulii respectivi. Putem de asemenea aplica aici noțiunile de *nivelare* și *diferențiere*, care ne-au ajutat în descrierea modificărilor formale.

Asimilarea se înrudește strîns cu combinarea aditivă a culorilor. Dacă nuanțele învecinate sînt destul de asemănătoare sau dacă zonele acoperite cu aceste nuanțe sînt destul de mici, culorile se vor apropia între ele în cadrul unui efect opus accentuării contrastului.

Jameson și Hurvich au avansat o ipoteză fiziologică pentru a explica măcar unele aspecte ale fenomenului. Ei ne reamintesc că receptorii microscopici din retină nu acționează independent, ci ca elemente constitutive ale unor cîmpuri receptoare, fiecare dintre acestea integrînd acțiunea unui mare număr de recep-

tori și comunicînd cu o singură celulă ganglionară. În fiecare cîmp, receptorii reacționează antagonic: în zona centrală reacția lor la intensitatea și culoarea luminii este pozitivă, iar în receptorii din jur este negativă. Dacă aceste cîmpuri receptoare sînt relativ mici, ele diferențiază net configurații de stimuli destul de mari, subliniind contrastul dintre ele.

Cînd aceste configurații sînt mici, de pildă cînd constituie un raster cu granulație fină, așa cum parvin ochiului dintr-o pictură pointillistă, rezoluția nu se realizează, iar rezultatul este un amestec aditiv. Cînd unitățile sînt puțin mai mari însă, asimilarea (numită uneori „efectul de dispersie Bezold") se poate produce, deoarece cîmpurile receptoare variază ca mărime, unele ajungînd pînă la de șase ori dimensiunile altora. În consecință, cîmpurile mai înguste vor fi destul de selective pentru a distinge între zone de culori diferite, pe cînd cele mai late vor cuprinde mai multe zone, reducînd astfel diferențele de culoare și strălucire dintre ele prin interacțiune aditivă.

Relațiile dintre nuanțe nu pot fi descrise adecvat fără a ține seama de saturație și de strălucire. S-a dovedit experimental că claritatea culorii depinde mai mult de strălucirea ei decît de nuanță. Susanne Liebmann a constatat că atunci cînd, de exemplu, plasăm o figură roșie pe un fond verde de strălucire absolut egală, limitele devin fluide, labile, coloidale. Distincția figură-fond se pierde, obiectele par imateriale, iar deosebirile de distanță sînt greu de sesizat; forma tinde să se dizolve, vîrfurile stelelor dispar, triunghiurile se rotunjesc, șirurile de puncte fuzionează. De aceea nu este surprinzător că pictorii obișnuiesc să accentueze diferitele nuanțe prin grade diferite de strălucire. Iar atunci cînd susțin distincția dintre zone invecinate numai prin nuanță, ei recurg mai ales la ceea ce am numit conflict sau respingere reciprocă. De pildă, putem întîlni un fundal verde-albastru lîngă un veșmînt albastru-roșcat de saturație și strălucire aproximativ egală. Aceasta pare să confirme teza că distincția cea mai netă între nuanțe se realizează prin conflict.

Matisse și El Greco

O analiză sumară a coloritului în două picturi diferite ne poate ajuta să ilustrăm cîteva dintre principiile noastre sintactice. Un exemplu îl constituie pictura lui Matisse *Luxul* (fig. 243), care înfățișează trei femei într-un peisaj. Două dintre personaje se află în primul plan, iar al treilea mai spre fundal. O ușoară suprapunere leagă figurile frontale, definind totodată relația lor în spațiu. A treia figură este mai mică; pentru a atenua însă diferența de adîncime, pictorul a evitat suprapunerea în cazul ei. Coloritul identic tinde și el să plaseze cele trei femei în același plan. Ambianța se împarte în trei zone principale: prim-planul oranj cu draperia albă, apa verde din centru și fundalul cu cerul său violaceu, norul alb și doi munți, unul roșu albăstrui, celălalt oranj. Există așadar un fel de simetrie cromatică între partea de sus și cea de jos a picturii. Veșmîntul alb

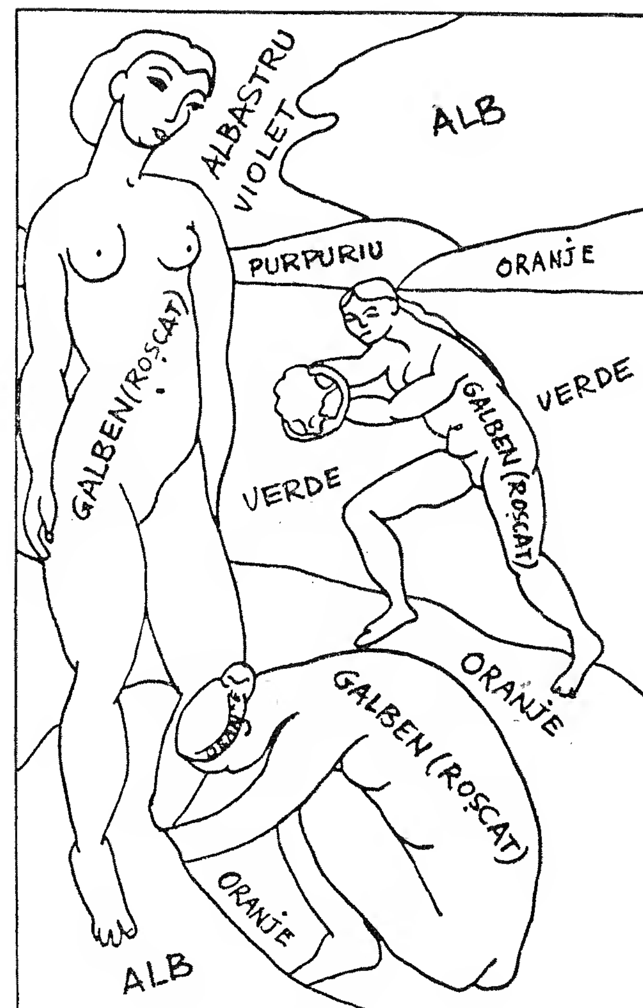


Figura 243

din primul plan corespunde norului alb din fundal; oranjul apare în ambele zone, la fel ca și galbenul corpurilor nude. Centrul aproximativ al acestei simetrii este marcat prin buchetul de flori. Nu putem evita sentimentul că femeia cea mică își consumă în întregime surprinzătoarea ei energie și concentrație ținînd în mîini pivotul picturii. Buchetul este mic, dar atrage atenția, deoarece forma lui

are simplitatea unui cerc, conturat cu un albastru închis pur, fără seamăn în întregul tablou. El corespunde ombilicului figurii înalte, arătînd astfel clar că centrul acestei figuri contribuie la stabilirea axei de simetrie a întregii compoziţii.

Simetria serveşte la a contrabalansa adîncimea peisajului, creată prin suprapuneri de forme. Cele două zone albe de la extremităţile ariei picturale tind să se afle în acelaşi plan şi astfel să comprime spaţiul tridimensional. Acelaşi lucru îl fac şi suprafeţele portocalii. Cele trei figuri în galben se suprapun peste întregul peisaj, aflîndu-se în faţa lui. Ele sînt însă readuse în contextul spaţial prin repartizarea valorilor de strălucire. Cele două zone albe, consituind părţile de strălucire maximă ale tabloului se afirmă cel mai puternic, împingînd personajele, redate într-o culoare mai închisă, spre interiorul scării distanţelor, undeva între tonurile cele mai vii şi cele mai închise.

Cu excepţia suprafeţelor albe şi a micilor pete de negru şi albastru, tabloul nu conţine culori primare pure. Galbenul, impus de cele trei figuri drept culoare dominantă a compoziţiei, este de asemenea inclus în oranj şi verde, lipsind însă, probabil, din culoarea cerului şi a muntelui. Astfel în colţul din stînga sus elementul cromatic comun se limitează la roşu, care însă este slab în culoarea cerului şi foarte vag în cea a figurii. În fond, culorile acestei zone sînt distincte pînă în punctul de a se exclude reciproc.

Aşa cum galbenul este exclus din colţul de sus al peisajului din fundal, tot astfel albastrul, foarte clar exprimat în reducerea cerului şi conţinut în muntele roşu-albăstrui şi în apa verde, lipseşte din porţiunea inferioară a tabloului. Cele două culori se întîlnesc, într-un raport echilibrat, în verdele central. Singura ciocnire de nuanţe pare a se produce între roşul galben al muntelui şi roşul albastru de lîngă el („asemănarea elementului dominant"). Este oare acest conflict justificat prin rolul lui în ansamblul compoziţiei, sau a rămas o problemă nerezolvată?

Unicul caz de diferenţă cvasi-exclusivă îl avem, aşa cum am arătat mai sus, între culoarea cerului şi galbenul feţei şi umerilor. Aici apare şi cel mai mare interval de adîncime. Figurile sînt foarte intim legate de peisaj la baza tabloului, unde galbenul şi, într-o mică măsură, roşul sînt comune. Părul femeii îngenunchea te chiar intensifică oranjul. În planul de mijloc diferenţele sînt mai pronunţate. Trupurile şi apa conţin galbenul ca o fundamentală comună, dar adaosul de roşu din piele şi albastrul inclus în verde accentuează excluderea reciprocă. Părul negru al figurii celei mici şi culorile buchetului sporesc impresia de detaşare. Crescendo-ul separării culminează în colţul din stînga sus. Saltul spaţial dintre cap şi umeri, pe de o parte, şi cer pe de alta este compensat însă printr-o anumită complementaritate între galbenul roşcat al pielii omeneşti şi violaceul cerului. Culorile produc o pronunţată scindare şi, totodată, creează o legătură prin modul armonios în care se completează reciproc.

Al doilea exemplu îl avem în tabloul lui El Greco *Fecioara cu Sf. Inés şi Sf. Tecla*. Scheletul fundamental al compoziţiei este simetric. Fecioara, flancată de doi îngeri, ocupă centrul jumătăţii de sus a picturii; cele două sfinte stau în faţă în jumătatea de jos. Simetria elementară a formelor este înviorată însă de diferite abateri, dintre care următoarele prezintă interes aici. Atitudinea Fecioarei şi a pruncului creează o axă înclinată. Înclinarea dinspre dreapta sus spre stînga jos leagă figura din nori mai direct de sfînta situată în stînga. Această legătură este subliniată şi de apropierea mai mare dintre veşmîntul Fecioarei şi capul femeii din stînga, care priveşte în sus şi face un gest lateral cu mîna. În contrast, femeia din dreapta este mai departe de figura centrală; ea se uită în jos, cufundată parcă într-o meditaţie, iar mîna o ţine spre piept.

Schema cromatică a tabloului susţine motivul compoziţional. Forma ovală autonomă a Fecioarei este subîmpărţită în patru zone principale, care creează un fel de simetrie centrală în jurul pruncului Iisus. Cele două pulpane ale veşmîntului albastru se opun una alteia, ca şi cele ale rochiei roşii. Albastrul şi roşul sînt clar diferenţiate între ele, dar şi legate oarecum prin ceea ce am numit inversare structurală, căci roşul este întrucîtva albăstrui, iar albastrul întrucîtva roşcat. Coloritul Fecioarei se menţine în gamele roşului şi albastrului, reclamînd aşadar o complinire. Galbenul lipsă este furnizat de părul pruncului Iisus. Pruncul are rolul unei chei de boltă, nu numai din cauza poziţiei sale centrale, dar şi pentru că aduce culoarea necesară spre a forma triada primarelor.

Părul galben al celor patru îngeraşi de la picioarele Fecioarei se corelează prin asemănare cu haina şi părul galben al sfintei din stînga, cu ramura de palmier şi cu blana leului. Albastrul din veşmîntul Fecioarei este susţinut de mîneca albastră. Albastrul şi roşul din coloritul figurii superioare dau prin combinare purpuriu; albastrul şi galbenul figurii din stînga sînt componentele unui verde; iar purpuriul şi verdele sînt aproape complementare. De aici, conexiunea facilă dintre figura Fecioarei şi cea a sfintei din stînga. Comparaţi aceasta cu conflictul dintre haina portocalie a femeii din dreapta şi rezultanta purpurie percepută în coloritul Fecioarei. Roşul, dominant în ambele zone, se scindează în gamele antagoniste de roşu-albastru şi roşu-galben, iar bariera creată de acest conflict împiedică ochiul să depăşească uşor intervalul dintre cele două figuri.

În tabloul original, umbrele veşmîntului galben din stînga conţin o tentă aurie, suficientă pentru a evita un conflict real dintre acesta şi roşul portocaliu al celui din dreapta. Ochiul poate asocia cele două culori prin inversare structurală, după cum contactul celor două mîini, paralelismul celorlalte, simetria grupului format din cele două femei şi tema „convieţuirii frăţeşti "reprezentată de leu şi de miel contribuie toate la întărirea conexiunii orizontale.

Rezumînd, constatăm că în jumătatea inferioară a picturii lui El Greco, forma şi culoarea se îmbină, reprezentînd două aspecte unificate ale atitudinii pioase, iluminare şi contemplaţie, acceptare şi reflecţie, harul divin şi liberul arbitru. Simetria de ansamblu a lucrării permite contrastului dintre cele două atitudini umane să se încadreze în armonia superioară a divinităţii şi omului, a stăpînirii în ceruri şi supunerii pe pămînt.

Reacții la culoare

Nimeni nu neagă că culorile au o mare forță de expresie, dar nimeni nu știe cum ia naștere această forță de expresie. Desigur, mulți consideră că expresia se bazează pe asociație. Se afirmă că roșul este ațîțător deoarece ne amintește de foc, sînge și revoluție. Verdele evocă amintiri odihnitoare despre natură, iar albastrul este răcoros ca apa. Teoria asociației nu este însă mai edificatoare în acest domeniu decît în altele. Efectul culorilor este mult prea direct și spontan pentru a constitui doar rodul unei interpretări legate de percept prin învățare.

Pe de altă parte, n-avem nici măcar o singură ipoteză la îndemînă privind tipul de proces fiziologic care ar putea explica efectul culorii. Strălucirea intensă, gradul mare de saturație și nuanțele cu lungimi de undă mari sînt stimulante. Un roșu pur, viu, este mai activ decît un albastru tern, bătînd în cenușiu. Dar nu știm cum acționează energia luminoasă intensă asupra sistemului nervos sau ce însemnătate are lungimea de undă. Unele experimente au demonstrat o reacție corporală la culoare. Féré a constatat că forța musculară și circulația sîngelui sînt intensificate de lumina colorată în următoarea ordine de mărime a efectului: albastră (cel mai mic), verde, galben, portocaliu și roșu. Aceasta concordă cu observațiile psihologice asupra efectelor acestor culori, dar nu putem ști dacă avem de-a face aici cu o consecință secundară a experienței perceptuale sau cu o influență nervoasă mai directă a energiei luminoase asupra comportamentului motor și circulației sanguine.

Același lucru este valabil și pentru observațiile lui Kurt Goldstein, care a constatat, din practica sa de neurolog, că o pacientă cu tulburări funcționale la cerebel, de exemplu, își pierdea echilibrul, amețea și era în pericol de a cădea atunci cînd purta o rochie roșie — simptome ce dispăreau dacă îmbrăca o rochie verde. Goldstein a cercetat fenomenul printr-o serie de experimente ce ar merita să fie continuate. El cerea pacienților cu afecțiuni similare să privească o foaie de hîrtie colorată, ținînd în același timp brațele întinse înainte. Brațele erau ascunse vederii de un panou orizontal. Cînd pacientul privea o hîrtie galbenă, brațele sale, dirijate de centrul afectat din creier, deviau cu circa 55 cm de la linia mediană. Devierea era de 50 cm pentru roșu, 45 cm pentru alb, 42 cm pentru albastru și 40 cm pentru verde. Dacă pacientul închidea ochii, devierea creștea la 70 cm. Goldstein a tras concluzia că acele culori care corespund unor lungimi de undă mari se asociază cu un efect de dilatare, pe cînd lungimile de undă mici provoacă o contracție. „Întregul organism . . . este împins, prin acțiunea anumitor culori, spre lumea exterioară, sau retras dinspre ea și concentrat către centrul său".

Această reacție fizică este coroborată de remarcile lui Kandinsky despre aspectul culorilor. El afirmă că un cerc galben ne dezvăluie „o mișcare de extindere spre exterior, dinspre centru, care aproape vizibil tinde către spectator", iar un cerc albastru „dă naștere mișcări concentrice (amintind de un melc ce se ascunde în cochilia lui) și se depărtează de spectator".

Cald și rece

S-au făcut foarte puține încercări de a grupa culorile după calitățile lor expresive generale. Distincția dintre culori calde și culori reci este destul de răspîndită. Acești termeni sînt întrebuințați de artiști, iar referiri la ei se pot întîlni în lucrările de teorie a culorii. Dar observații vagi bazate pe impresii subiective nu ne lămuresc prea mult. Constatările experimentale ale lui Von Allesch în această privință par să-l fi dus la rezultate neconcludente, judecînd după referirile lui sumare la acest subiect. În asemenea condiții să ni se permită a avansa o teorie proprie. Ea n-a fost verificată, dar, cel puțin, ne oferă o ipoteză de lucru.

Primarele fundamentale pure nu prea pot fi considerate nici calde, nici reci. Este un roșu pur categoric mai cald decît un albastru pur de saturație egală? Este un galben pur rece ori cald? Calitatea aceasta pare însă mai semnificativă dacă o aplicăm unui amestec de culori. Un galben sau roșu albăstrui tinde să ne apară rece, la fel ca un roșu sau albastru gălbui. Dimpotrivă, un galben sau albastru roșcat pare cald. Părerea mea este că nu culoarea de bază, ci cea spre care ea se abate determină efectul perceput. S-ar putea ajunge astfel la rezultatul neașteptat că un albastru roșcat pare cald, pe cînd un roșu albăstrui este rece. Johannes Itten a indicat perechea complementară portocaliu roșu și verde albastru ca reprezentînd polii de „temperatură". Aceasta vine în sprijinul observației noastre că un adaos de roșu „încălzește" culoarea, pe cînd o tentă de albastru o „răcește". Amestecurile de două culori bine echilibrate n-ar trebui să prezinte clar aceste efecte, deși o îmbinare de galben și albastru ar putea fi relativ aproape de „rece". Combinații echilibrate de roșu și albastru sau roșu și galben ar putea tinde să fie neutre ori ambigue.

Firește, instabilitatea culorilor influențează „temperatura" lor. Pe măsură ce o culoare își schimbă nuanța sub efectul culorilor învecinate, se poate modifica și „temperatura" ei. Strălucirea și saturația pot de asemenea influența fenomenul. În cercul de culori al lui Albers domeniile „cald" și „rece" coincid aproximativ cu cele de închis și deschis, iar Itten asociază recele cu umbrit și caldul cu însorit.

Dacă ipoteza mea este viabilă, ea se poate aplica, într-un mod mai general, calităților expresive ale culorilor. Eventual nu atît nuanța dominantă, ci „defectele" ei sînt cele care dau caracterul unei culori. Am notat că primarelor fundamentale pure le lipsesc calitățile dinamice ale amestecurilor; ele pot fi, de asemenea, mai neutre ca expresie, pe cînd o culoare ce generează un efect de tensiune dinamică prin devierea spre o altă culoare se poate dovedi mai expresivă. Calitatea de roșu, de galben, de albastru, îndepărtînd o altă culoare de caracterul ei fundamental, poate genera acea tensiune fără de care nu există expresie. Și acestea sînt ipoteze ce ar merita să fie verificate experimental.

În fine, să ne gîndim puțin la obiceiul de a folosi senzații de temperatură în descrierea culorilor. Care este numitorul comun? Percepînd roșul închis al unui

trandafir, cu greu am putea spune că el ne sugerează o baie fierbinte sau arşiţa verii. Mai curînd, culoarea determină o reacţie provocată şi de stimulul termic, iar cuvintele „cald" şi „rece" sînt folosite în descrierea culorilor doar pentru că proprietatea expresivă în chestiune este cea mai puternică şi cea mai vitală sub raport biologic în domeniul temperaturii.

Descriem aici o calitate emanind de la un obiect, ca şi reacţia noastră la această calitate. Experienţa nu trebuie neapărat să fie de ordin perceptual. Putem vorbi la fel de bine despre un temperament rece, o primire caldă, o discuţie aprinsă. O persoană „rece" exercită asupra noastră un efect de respingere. Avem dorinţa să ne protejăm contra unei forţe neprielnice — închidem uşile şi ne adăpostim după ele. Nu ne simţim la îndemînă, sîntem inhibaţi în manifestarea gîndurilor şi impulsurilor noastre. O persoană „caldă" ne face să ne „deschidem". Sîntem atraşi, dispuşi să prezentăm fără şovăială tot ce avem de oferit. Reacţiile noastre la răceala sau căldura fizică sînt vădit similare. În acelaşi mod, culorile calde par să ne invite, pe cînd cele reci ne ţin la distanţă. Primele sînt prietenoase, celelalte — distante. Pentru scopurile artistului însă, ambele categorii sînt binevenite. Ele exprimă proprietăţi diferite ale realităţii, generînd reacţii diferite.

Dacă am dori să vorbim în continuare despre expresivitatea culorilor, ar trebui să examinăm caracterul atribuit anumitor culori de diferiţi artişti şi scriitori sau în diferite culturi. În prima ediţie a cărţii de faţă am dat asemenea exemple. Subiectul e fascinant, iar observaţiile lui Goethe ori Kandinsky despre caracterul roşului sau galbenului sînt de-a dreptul poetice. Dar asemenea relatări nu se încadrează suficient de util în scopul urmărit de noi. Pe de o parte, caracterizări de acest fel sînt atît de încărcate cu elemente personale sau culturale încît nu prea pot aspira la o valabilitate universală. Cînd Kandinsky afirma, în cadrul seminarului său de la Bauhaus, că galbenul se înrudeşte cu forma triunghiului, albastrul cu cea a cerului şi roşul cu cea a pătratului, exprima el oare ceva mai mult decît o impresie personală? Iar dacă ne gîndim că galbenul simboliza splendoarea imperială în vechea Chină, dar denota ruşine şi dispreţ în Europa medievală, putem fi siguri că, aşa cum presupunea Goethe, chinezii se refereau la un galben auriu, pe cînd culoarea prostituatelor şi a evreilor persecutaţi avea o nuanţă infamantă, verzuie?

Dacă sarcina noastră este să studiem obiectul perceput pentru a găsi factorii formali care determină ceea ce văd ochii noştri, putem considera că am cercetat, pe scurt, elementele structurii cromatice. Dar tot aşa cum în capitolul despre expresie mă voi abţine de la speculaţii ample despre stările sufleteşti ce se asociază cu anumite forme, nu-mi propun să discut aici factorii legaţi de preferinţele pentru anumite culori. În cazul formei, putem analiza caracteristicile formale cu un grad considerabil de precizie. Analogiile dintre felul cum se prezintă formele şi ceea ce exprimă ele pot aşadar fi explorate cu un anumit temei. Ne-am simţi deci pe un teren relativ solid dacă ne-am întreba, aşa cum au făcut-o mai mulţi istorici de artă, de ce formele lui Rafael diferă de cele ale lui Dürer. Dar cînd este vorba despre culoare, putem face altceva decît să formulăm vagi reflecţii despre faptul că Picasso prefera albastrul în primii ani ai secolului nostru, sau să-l lăsăm pe Van Gogh să ne spună ce voia el să exprime prin galben?

Studiile cantitative asupra preferinţelor cromatice ale diferitelor grupuri de populaţie sînt multe la număr, în parte pentru că schimbarea modei prezintă interes pentru merceologi şi în parte pentru că reacţiile la stimuli neanalizaţi sînt mai uşor abordate de către cercetător decît studiile necesitînd analize structurale. Este de asemenea adevărat că noţiunea de „satisfacţie estetică, privită ca importantă în filozofia tradiţională a artei, a fost transmisă psihologilor de către filozofi. Se considera important să se afle cum reacţionează oamenii la culori sub acest raport. Rezultatele au fost foarte sărăcăcioase. Nu s-a putut trage nici o concluzie cu valabilitate generală. Şi apoi, preferinţele n-au prea mare însemnătate în artă. „Ce soartă cumplită pentru un pictor care adoră blondele", îi spunea Picasso lui Christian Zervos, „să fie nevoit să se abţină de la a le pune într-un tablou numai pentru că nu «merg» alături de coşul cu fructe !"

8

MIȘCAREA

Mișcarea este cel mai intens stimul vizual al atenției. Un cîine sau o pisică se poate odihni fără grijă, netulburați de toate luminile și formele ce constituie cadrul imobil din jurul lor; dar îndată ce mișcă ceva, ochii animalului se vor întoarce într-acolo, urmărind cursul respectivei mișcări. Un pisoiaș pare a fi cu totul la discreția oricărui obiect mobil, de parcă privirile i-ar fi lipite de el. Și oamenii sînt atrași în mod similar de o mișcare; este de ajuns să amintesc aici eficacitatea reclamelor mobile, fie ele firme luminoase cu acțiune intermitentă ori anunțuri la televiziune, sau atracția mult mai mare la public a spectacolelor bazate pe mișcare, în comparație cu imobilitatea fotografiei, picturii, sculpturii ori arhitecturii.

Acțiune și timp

Distingem între obiecte și acțiuni, imobilitate și mobilitate, timp și atemporalitate, existență și devenire. Aceste distincții sînt esențiale în orice artă vizuală, dar semnificația lor nu e nicidecum evidentă. Considerăm aeroportul un obiect, dar aterizarea unui avion — o acțiune. Acțiunile sînt aproape totdeauna activități ale obiectelor. Acțiunile pure, detașate de obiect, sînt rare, dar există. Wertheimer a constatat, în experimentele sale cu mișcarea stroboscopică, că anumite condiții percepeau nu un obiect deplasîndu-se dintr-o poziție în alta, ci mai curînd o „mișcare pură" ce avea loc între două obiecte, fără legătură cu nici unul din ele. Cînd comparăm zborul înalt al unei rîndunici cu cel al unui avion, obiectele se reduc la mărimea unui punct fără formă și se poate spune că vedem mișcare pură — o experiență asemănătoare cu cea încercată atunci cînd auzim un sunet muzical deplasîndu-se de-a lungul conturului unei melodii.

Cel mai adesea ne găsim în prezența obiectelor, care ne apar ca entități stabile, și a acțiunilor efectuate de ele. Gesturile unui vorbitor sînt acțiuni, dar pe vorbitorul însuși îl percepem ca o entitate permanentă, orice ar afirma biologii sau fizicienii în sens contrar. Chiar și un nor este receptat nu ca un fenomen, ci ca un obiect în transformare. Același lucru este valabil și pentru cazurile în care schimbarea nu depinde de mișcare — un rac ce se înroșește, un cartof care se înmoaie.

Sub raport fizic, toate obiectele și fenomenele sînt amplasate în timp. În zilele noastre, cînd sculpturile sînt atacate de factorii poluanți din atmosferă, observăm cu spaimă că pînă și marmura ori bronzul au o viață a lor, starea ce le caracterizează azi deosebindu-se de cea de ieri. Psihologic, totuși, o statuie este în afara timpului. N-o percepem ca existînd activ, așa cum se mișcă activ pe lîngă ea pietonii și automobilele. În orice moment dat, pietonul se află într-o anumită fază din deplasarea sa de-a curmezișul pieței. Pentru statuie nu avem posibilitatea unei asemenea comparații între diferite faze, ea nu „rămîne aceeași" și nu „stă pe loc". Tot astfel, figurile înfățișate pe urna grecească a lui John Keats nu s-au „oprit din mers". Aceasta, pentru că în fiecare dintre exemplele de mai sus întreaga ambianță — orașul, camera, vasul — este percepută ca fiind în afara dimensiunii timp. În cadrul ambianței pot avea loc unele schimbări sau acțiuni. Cum le descriem pe acestea? Le receptăm oare ca producîndu-se în timp?

Distincția dintre imobil și mobil este destul de clară. Dar este ea identică cu cea dintre atemporalitate și timp? Este oare într-adevăr trăirea trecerii timpului ceea ce distinge interpretarea unei balerine de prezența unui tablou? Cînd balerina traversează dintr-un salt scena, este oare un aspect al trăirii noastre, poate cel mai important aspect, acela că timpul trece în cursul saltului ei? Vine balerina din viitor sărind prin prezent spre trecut? Și ce parte din salt aparține precis prezentului? Ultima secundă, sau doar o fracțiune din această secundă? Și dacă întregul salt ține de prezent, în ce punct al interpretării dinaintea saltului încetează trecutul?

Aceste întrebări sînt, în fond, absurde. Desigur, percepem jocul balerinei ca o succesiune de faze. Interpretarea conține o ordine de schimbare, ceea ce nu găsim în pictură. Dar de fapt nu se poate spune că ea se produce în timp. Să comparăm următoarele două episoade ce au loc într-un film de aventuri. Din elicopter, detectivul observă mașina gangsterului gonind pe șosea. Va vira la dreapta, pe drumul lateral, sau va merge înainte? Acest episod, ca și saltul balerinei, este receptat ca o întîmplare în spațiu, nu în timp (lăsînd de o parte propriul nostru sentiment de „suspens", care nu se integrează în situația observată). Toate aspectele lui relevante sînt spațiale.

Iată acum salvatorul alergînd spre locuința victimei. Va ajunge oare „la timp" pentru a preîntîmpina crima? Aici elementul timp este esențial. Două sisteme spațiale independente, apropierea salvatorului și întîmplările din casă, sînt legate doar prin amplasarea lor în timp, care poate sau nu să ducă la coincidența dorită.

Cînd privim un speolog explorînd o peșteră receptăm înaintarea lui ca o acțiune în spațiu. Noile aspecte ale peșterii ni se dezvăluie succesiv. Un asemenea eveniment, în care ambianța fizică furnizează cadrul, nu diferă de fapt în principiu de altele, care nu au un asemenea cadru. Într-o discuție animată argumentația de asemenea urmează un traseu, ideile succedîndu-se logic. Percepem oare dezvoltarea treptată a argumentației ca producîndu-se în timp, într-o măsură mai

mare decît explorarea peşterii? Numai dacă „timpul e pe sfîrşite", iar rezultatul discuţiei este aşteptat cu nerăbdare.

Această constatare surprinzătoare are consecinţe majore pentru înţelegerea spectacolelor artistice. Evident, pentru a crea sau a înţelege structura unui film sau a unei simfonii, trebuie să o receptăm ca un tot, exact cum am recepta compoziţia unei picturi. Ea trebuie percepută ca o succesiune, dar această succesiune nu poate fi temporală în sensul că o fază dispare pe cînd cea următoare se instalează în conştiinţa noastră. Trebuie să avem întreaga operă simultan în minte pentru a-i putea înţelege desfăşurarea, coerenţa, legăturile dintre părţi. Sîntem tentaţi să numim acest ansamblu sinoptic o structură spaţială. În orice caz, el reclamă simultaneitate şi de aceea cu greu ar putea fi considerat temporal.

Într-o scrisoare din 1789, atribuită lui Mozart, dar probabil neredactată de el în forma respectivă, se face o admirabilă descriere a fenomenului simultaneităţii. Cînd o temă s-a impus atenţiei compozitorului, „ea devine tot mai amplă, iar eu o dezvolt tot mai larg şi mai limpede, pînă ce ajunge să fie într-adevăr aproape terminată în capul meu, chiar dacă este lungă, astfel încît după aceea o parcurg în minte dintr-o singură privire, ca pe o pictură sau persoană frumoasă. Şi o aud în închipuirea mea nu în succesiune, cum va trebui să se desfăşoare mai tîrziu, ci, ca să spun aşa, toată laolaltă *(wie gleich alles zusammen)*.

Este nevoie de ceva foarte asemănător pentru adevărata înţelegere a unei simfonii, a unui film ori a unui balet. În diferite momente se poate să nu ştim ce va urma, dar nu trebuie să îndepărtăm din conştiinţa noastră ceea ce am auzit sau văzut înainte. Lucrarea creşte treptat, devenind un tot, şi, însoţind-o în desfăşurarea ei, trebuie necontenit să ne întoarcem la ceea ce a dispărut din cîmpul percepţiei directe auditive sau vizuale, dar se păstrează în memorie. Trecutul ca atare nu este niciodată accesibil minţii noastre. Perceptele şi senzaţiile, nu numai de ieri, ci şi de acum o clipă, s-au stins. Ele pot dăinui doar în măsura în care lasă urme în memoria noastră. Oricare ar fi natura acestor urme în creier, ele persistă, neîndoielnic, în condiţii de simultaneitate spaţială, se înrîuresc reciproc şi sînt modificate prin noi adaosuri. Primele măsuri ale unui dans nu mai sînt aceleaşi odată ce am văzut şi restul compoziţiei. Ceea ce se întîmplă în timpul desfăşurării lui nu echivalează pur şi simplu cu adăugarea altor mărgele pe o aţă. Tot ce s-a petrecut înainte este continuu influenţat de ceea ce urmează.

Astfel orice percept nou venit îşi găseşte locul în structura spaţială a memoriei. În creier fiecare urmă are adresă, dar nu şi dată. Structura unui spectacol rezultă din interacţiunea urmelor pe care le lasă în noi.

Înţelegem acum că distincţia dintre perceperea acţiunilor şi cea a obiectelor nu constă în faptul că prima implică trăirea scurgerii timpului, ci în acela că în cursul unei acţiuni noi urmărim o succesiune organizată, în care fazele vin una după alta într-o ordine unidimensională semnificativă. Dacă fenomenul este dezorganizat sau ininteligibil, succesiunea se degradează, devenind o simplă înşiruire. Ea îşi pierde principala caracteristică; şi chiar şi înşiruirea dăinuie doar atîta timp

cît elementele ei sînt forţate să treacă prin strunga prezenţei mediate. Acţiunea devine caleidoscopică; se produc mereu schimbări, dar fără o desfăşurare, şi nu mai avem motive să ne amintim fazele trecute ale spectacolului, decît doar poate spre a le admira varietatea. Nici o legătură temporală nu uneşte aceste faze trecătoare, deoarece timpul în sine poate crea succesiune, nu şi ordine. Iar orice trăire temporală presupune o anumită ordine.

Simultaneitate şi succesiune

Încercăm să descriem diferenţa dintre două domenii artistice. În unul din ele, succesiunea în care sînt receptate părţile unei compoziţii este prescrisă de lucrarea însăşi, pe cînd în celălalt succesiunea aceasta nu contează. Îmi amintesc discuţia purtată de doi studenţi, unul de la arte plastice, celălalt de la conservator. Pictorul spunea: „Nu înţeleg cum poţi ţine laolaltă părţile unei piese muzicale, căci nu ţi se dau niciodată simultan !" Muzicianul l-a asigurat că nu e vorba de ceva prea greu, dar a observat: „Ceea ce eu nu înţeleg este felul cum poţi să te descurci într-o pictură, fără să ştii de unde începi şi unde sfîrşeşti, sau încotro s-o iei la un moment dat !"

Deosebirea dintre cele două arte nu coincide cu cea dintre mobilitate şi imobilitate. Există picturi ce trebuie „citite" într-o anumită succesiune, bunăoară de la stînga spre dreapta, ca scrierea. Benzile desenate sînt un astfel de caz, ca şi anumite picturi narative, foarte răspîndite în veacul al XV-lea, în care vedeai, de la stînga spre dreapta, cum era creată Eva din coasta lui Adam, cum ea îi oferea acestuia mărul, cum amîndoi erau mustraţi de Dumnezeu şi, în cele din urmă, izgoniţi din rai de către un arhanghel.

Pe de altă parte, există opere mobile lipsite de succesiune. O compoziţie coregrafică se va desfăşura, probabil, în mod logic de la un capăt la celălalt, ceea ce nu se poate spune despre valsurile dansate la un bal. Tot astfel, unele feluri de muzică, menite să creeze o anumită atmosferă, sînt statice, n-au început, sfîrşit sau desfăşurare. Mişcările unui „mobil" sculptural n-au nici ele o desfăşurare, ci ne dezvăluie doar varietatea relaţiilor spaţiale ce se creează într-un sistem de elemente articulate. Ordinea şi coordonarea deplasărilor la diferitele niveluri sînt lăsate în seama întîmplării, iar ceea ce ne surprinde plăcut este tocmai apariţia unor configuraţii neobişnuite.

Dacă succesiunea este confundată cu mobilitatea, rezultă o serie de interpretări eronate. De pildă, s-a afirmat că pictura şi sculptura sînt în aceeaşi măsură „arte temporale" ca muzica şi teatrul, deoarece privitorul trebuie să-şi deplaseze privirea peste întreaga suprafaţă a lucrării şi, implicit, îi percepe diferitele părţi în mod succesiv. De fapt, ordinea dintr-o pictură există numai în spaţiu — o ordine simultană. Pictura conţine una sau mai multe teme dominante, cărora li se subordonează tot restul. Această ierarhie este însă validă şi inteligibilă doar dacă toate relaţiile în cauză sînt sesizate ca fiind coexistente. Observatorul parcurge succesiv

cu privirea diferitele zone ale picturii, deoarece nici ochiul, nici mintea nu poate prelua totul simultan, dar ordinea „explorării" n-are nici o importanță. Ruta privirii nu trebuie să urmeze direcțiile liniare generate de compoziție. O „săgeată" compozițională ducînd de la stînga spre dreapta poate fi percepută corect chiar dacă ochiul se mișcă în sens contrar, sau chiar dacă intersectează ruta „săgeții" într-un zigzag arbitrar. Barierele create în pictură de contururi sau de conflictul culorilor nu împiedică ochiul. Dimpotrivă, le observăm și le receptăm în timp ce le traversăm cu privirea. Am menționat deja numeroasele studii consacrate mișcărilor oculare. Ele arată, de loc surprinzător, că privitorul fixează mai ales elementele de prim interes. Dar ordinea în care se realizează acest lucru este în mare măsură întîmplătoare și nesemnificativă.

Într-o piesă sau într-o compoziție muzicală, din contra, succesiunea este esențială. A schimba ordinea episoadelor înseamnă a schimba — și probabil a distruge — lucrarea. Această ordine este impusă spectatorului și ascultătorului și ea trebuie respectată. Într-un balet există una sau mai multe teme determinate, la fel ca într-o pictură; dar ordinea apariției lor este legată de faze bine precizate din desfășurarea totală, iar poziții diferite din secvența perceptuală comportă semnificații diferite. O temă poate fi prezentată chiar la început și apoi explorată și demonstrată printr-o serie de schimbări sau variații. Ori poate fi supusă unor ciocniri cu alte teme, dezvăluindu-și natura prin atracțiile și respingerile rezultate, prin victorii sau înfrîngeri. Dar tema, eventual întruchipată în solist, poate de asemenea să apară mai tîrziu, după o lentă acumulare ce conduce printr-un crescendo spre punctul culminant. Această ordine temporală diferită generează o structură total diferită.

Pînă și mișcarea obiectivă a unei sculpturi diferă în principiu de schimbările de aspect pe care le sesizăm mergînd în jurul ei; altfel sculptorii nu s-ar mai preocupa, așa cum fac unii dintre ei, să-și instaleze operele pe platforme turnante. În asemenea cazuri, viteza și sensul de rotație sînt proprietăți intrinseci ale imaginii sculpturale însăși. Mai mult, vom constata că este foarte important sub raport perceptual și expresiv dacă vedem un obiect în mișcare sau trecem prin apropierea, prin jurul sau de-a curmezișul lui.

Dacă o lucrare bazată pe succesiune liniară narează ceva, atunci ea va conține două succesiuni, cea a evenimentelor redate și firul narațiunii. Într-un basm simplu cele două succesiuni coincid. Povestirea merge paralel cu ordinea întîmplărilor. În cazul lucrărilor mai complexe, traseul pe care autorul îl prescrie spectatorului sau cititorului se poate deosebi considerabil de succesiunea obiectivă a subiectului. De pildă, în *Hamlet* succesiunea intrinsecă duce de la uciderea regelui, prin căsătoria reginei cu fratele lui, spre descoperirea crimei de către Hamlet, și apoi spre sfîrșit. Firul narațiunii pornește de pe la mijlocul acestei succesiuni, mergînd mai întîi înapoi și, după aceea, înainte. El se dezvoltă de la periferia problemei spre centru, prezentîndu-ne mai întîi străjile, apoi pe prietenul lui Hamlet și apoi misterioasa fantomă. Astfel, în timp ce-și desfășoară conflictul dramatic, piesa abordează și căile prin care omul descoperă realitățile vieții — un subiect secundar, al cărui protagonist este spectatorul. Și la fel cum ruta urmată de un călător spre un oraș necunoscut influențează ideea pe care el și-o va face despre acel oraș, tot astfel firul narațiunii îndeamnă la o anumită reacție față de subiectul lucrării, dînd prioritate unora dintre aspectele ei și reținîndu-le pe altele. Prin abordarea indirectă a istoriei lui Hamlet, Shakespeare subliniază efectele crimei înainte de a înfățișa crima însăși, creînd accentele inițiale reprezentate de noapte, tulburarea liniștii, mister și așteptarea încordată.

Să facem acum un pas mai departe și să înțelegem că în ultimă analiză chiar și o operă bazată pe succesiune prezintă nu numai un eveniment, ci, prin acest eveniment, o stare de existență. Ca să întrebuințăm formula dată de Lessing în *Laocoon*: pe cînd pictura sau sculptura narativă prezintă acțiunea prin intermediul obiectelor, dramaturgul și romancierul recurg la acțiune pentru a prezenta stări de lucruri. („Obiectele care, integral sau parțial, coexistă în spațiu se numesc corpuri. Prin urmare corpurile cu însușirile lor vizibile sînt obiectele specifice ale picturii. Obiectele care, integral sau parțial, se succed în timp se numesc îndeobște acțiuni. Prin urmare acțiunile sînt obiectele specifice ale poeziei.")*.

Drama lui Hamlet dezvăluie, la nivelul inferior, o țesătură de forțe antagonice, iubire și ură, lealitate și trădare, ordine și crimă. Ea ar putea fi redată printr-o diagramă ce n-ar cuprinde nici o referire la succesiunea subiectului. Această țesătură iese treptat la iveală în desfășurarea piesei, fiind explorată în diversele ei aspecte și testată prin introducerea unor situații cruciale. Biografia unei persoane, care redă viața acesteia de la naștere pînă la mormînt, trebuie să se constituie în prezentarea unui caracter, a unei stări de existență și comportament, în permanentă interacțiune cu polaritatea viață—moarte. Și așa cum sculptura *Pietà* a tînărului Michelangelo, pe care o vedem în biserica San Pietro, ne înfățișează o mamă ținîndu-și în brațe fiul și, totodată, un om lăsîndu-și în urmă mama, tot astfel povestirea biblică, asemeni oricărei alte narațiuni de prim rang, își conține sfîrșitul în început și începutul în sfîrșit.

Împreună, artele secvențiale și nonsecvențele interpretează existența sub dublul ei aspect de permanență și schimbare. Această complementaritate se exprimă într-un raport reciproc dintre spațiu și forță. Forțele reprezentate într-o pictură se definesc mai ales prin spațiu. Direcția, mărimea și amplasarea formelor ce poartă aceste forțe determină locul lor de aplicare, sensul lor, tăria lor. Suprafața de spațiu și trăsăturile ei structurale — bunăoară, centrul — servesc drept cadru de referință pentru caracterizarea forțelor. Dimpotrivă, spațiul unui teatru sau al unei scene pentru balet se definește prin forțele motrice care îl populează. Întinderea lui devine reală atunci cînd o traversează balerinii; distanța este creată de actorii ce se retrag unul față de altul; iar calitatea specifică de amplasare cen-

* G. E. LESSING, *Laocoon sau despre limitele picturii și ale poeziei*, trad. L. Blaga, Ed. Univers, 1971

trală icse la lumină atunci cînd forţe fizice concură pentru ca, îşi găsesc repaus în ea, predomină din ea. Pe scurt, interacţiunea spaţiu-forţă admite moduri de accentuare diferite.

Cînd vedem mişcarea?

În ce condiţii percepem mişcarea? O omidă se tîrăşte de-a curmezişul străzii. De ce o vedem pe ea în mişcare, iar strada în repaus, în loc să vedem întregul peisaj, inclusiv pe noi înşine, deplasîndu-ne în sens contrar, în timp ce omida ar rămîne, imobilă, în acelaşi loc? Fenomenul nu se explică numai prin ceea ce ştim ori am învăţat, căci deşi cunoaştem adevărul, vedem soarele traversînd bolta cerească şi luna străbătînd norii. Dante observă că dacă cineva se uită în sus, la unul din turnurile înclinate ale Bolognei, „de sub înclinarea lui", pe cînd un nor se mişcă în sensul opus acesteia, turnul pare să se prăbuşească peste privitor. Legănîndu-mă într-un balansoar, simt că eu mă mişc, pe cînd camera e nemişcată. Dar dacă în cadrul unui experiment întreaga cameră se roteşte, iar scaunul observatorului rămîne perfect nemişcat, senzaţia că scaunul se învîrte este atît de puternică încît subiectul cade dacă nu este fixat de scaun. Aceasta se întîmplă chiar dacă senzaţiile kinestezice ale subiectului redau adevărata stare de lucruri.

Putem lămuri cel puţin cîteva elemente ale acestei situaţii complexe observînd că receptarea vizuală a mişcării se poate datora unui număr de trei factori: mişcarea fizică, mişcarea optică, mişcarea perceptuală. Acestora trebuie să le adăugăm factori kinestezici, care în anumite condiţii pot provoca singuri o senzaţie de mişcare, de exemplu prin vertigo.

Văd omida mişcîndu-se deoarece ea efectiv se tîrăşte; avem aici o percepţie a mişcării bazată pe mişcare fizică. Dar, aşa cum arată exemplele noastre, mişcarea fizică nu corespunde neapărat cu ceea ce se întîmplă în ochi sau în cadrul percepţiei. Putem vorbi de mişcare *optică* atunci cînd proiecţiile obiectelor — sau proiecţia întregului cîmp vizual — se deplasează pe retină. O asemenea deplasare optică se produce atunci cînd ochii observatorului nu urmăresc mişcările obiectelor percepute. Dar mişcarea fizică poate fi înregistrată ca repaus optic, bunăoară, dacă ochii mei rămîn fixaţi asupra omizii ce traversează strada, sau atunci cînd văd cabina avionului în care mă aflu, perfect nemişcată, deşi atît eu cît şi avionul sîntem în mişcare. Pe de altă parte, proiecţia camerei de lucru imobile traversează optic retinele mele de îndată ce îmi mişc ochii sau capul, ori mă scol de pe scaun. Dacă cineva ar putea urmări ce se petrece în ochii mei în timp ce examinez diferitele părţi ale unui tablou de pe perete, ar constata că ori de cîte ori îmi schimb punctul de fixare, întreaga imagine se deplasează pe retină în sens invers. Şi totuşi, de cele mai multe ori aceste informaţii optice eronate nu se reflectă în experienţa perceptuală. Văd omida tîrîndu-se, deşi ochii mei sînt fixaţi pe ea, dar tabloul rămîne nemişcat cu toate că privirile mele îl „baleiază".

Cel mai puternic factor compensator al unor asemenea date eronate este percepţia kinestezică. Orice mişcare a ochilor, capului ori corpului este comunicată centrului motor senzorial din creier, şi de fapt însuşi impulsul de a ne mişca este un proces cerebral. *Feed-back*-ul provenit din aceste procese motorii influenţează percepţia vizuală. Informaţia că îmi mişc capul determină simţul vizual să atribuie mişcarea şi vizual capului şi să perceapă ambianţa ca imobilă. Într-un film, însă, decorul filmat cu o cameră mobilă este văzut traversînd ecranul, mai ales pentru că informaţia kinestezică îi spune spectatorului că este imobil. Numai în cazuri extreme, de pildă, cînd o bună parte din întreaga ambianţă este văzută mişcîndu-se, reuşeşte informaţia vizuală să predomine asupra celei kinestezice.

În plus, există factori specific *vizuali* care acţionează în cîmpul perceptual, influenţînd modul în care vederea rezolvă ambiguităţile motorii. Karl Duncker ne spune că în cîmpul vizual obiectele se văd într-un raport ierarhic de dependenţă. Ţînţarul se prinde de elefant şi nu invers. Balerina face parte din cadrul scenic, nu cadrul scenic constituie limita exterioară a balerinei. Cu alte cuvinte, chiar lăsînd de o parte mişcarea, organizarea spontană a cîmpului vizual atribuie anumitor obiecte rolul de cadru, celelalte fiind văzute ca depinzînd de el. Cîmpul reprezintă o ierarhie complexă de asemenea dependenţe. Camera serveşte drept cadru pentru masă, masa pentru fructieră, fructiera pentru mere. Regula lui Duncker ne arată că în deplasarea motorie cadrul tinde să fie perceput ca imobil, iar obiectul dependent ca mobil. Dacă nu există raporturi de dependenţă, cele două sisteme pot fi văzute deplasîndu-se simetric, într-o mişcare de apropiere sau îndepărtare reciprocă.

Duncker şi, ulterior, Erika Oppenheimer au determinat cîţiva dintre factorii ce duc la dependenţă. Cuprinderea este unul din aceşti factori. „Figura" tinde să se mişte, iar „fondul" să rămînă imobil. Variaţia este un altul. Dacă un obiect îşi schimbă forma şi mărimea, iar celălalt rămîne neschimbat — de exemplu, o linie ce „creşte" dintr-un pătrat — obiectul ce variază preia mişcarea. Observatorul vede linia alungindu-se din pătrat, şi nu pătratul retrăgîndu-se dinspre o linie imobilă. Diferenţa de mărime joacă un rol în cazul obiectelor contigue: dacă două obiecte sînt lipite unul de altul, fie lateral, fie prin suprapunere, obiectul mai mic va prelua mişcarea. Şi intensitatea constituie un factor. Cum obiectul mai întunecat este văzut ca depinzînd de cel luminos, primul se va mişca, într-o situaţie ce implică deplasare, al doilea rămînînd imobil.

Observatorul însuşi reprezintă un punct de referinţă. Dacă stăm pe un pod şi privim apa care curge, percepţia noastră este „corectă"; dar dacă fixăm cu privirea podul, ni se poate părea că ne deplasăm împreună cu el în amonte. Duncker explică acest fenomen prin aceea că obiectul fixat preia funcţia de „figură", în timp ce restul cîmpului tinde să devină „fond", iar de regulă „figura" este cea care se mişcă.

În situaţiile de acest fel, interacţiunea diferiţilor factori determină efectul perceptual final. Mişcarea fizică a obiectului contribuie doar în măsura în care ea produce o mişcare optică pe retină. Experimentul lui Metelli citat mai sus (fig. 46) ne-a arătat că porţiunea din disc care se roteşte nu este văzută în mişcare deoarece optic avem de-a face cu o descoperire succesivă a segmentelor de disc, şi nu cu deplasarea discului ca întreg. În asemenea condiţii percepţia ne comunică o stare de imobilitate.

Pe scenă actorii sînt de regulă văzuţi în mişcare, pe fondul unui decor imobil. Aceasta se întîmplă deoarece decorul este mai amplu şi îi cuprinde pe actori, iar în plus el se ataşează de cadrul şi mai larg al teatrului în care se află spectatorii. Decorul serveşte drept cadru de referinţă pentru actori. În consecinţă, scena ne prezintă o concepţie despre viaţă care atribuie cele mai multe activităţi fizice şi mintale omului, în contrast cu lumea lucrurilor, care constituie mai ales baza şi obiectul acestor activităţi şi, de fapt, aşa cum am arătat mai sus, este definită de forţele motorii ce o populează. Filmul însă ne transmite o concepţie diferită. Imaginea luată de un aparat ce se deplasează de-a lungul unei străzi nu ne provoacă aceeaşi experienţă ca atunci cînd mergem noi înşine pe stradă. În acest din urmă caz, strada ne înconjoară ca o ambianţă amplă, iar senzaţiile noastre musculare ne spun că ne mişcăm. Strada de pe ecran este o parte relativ mică, încadrată, dintr-un decor mai mare, în care spectatorul se află în repaus. Iată de ce strada ne apare ca mişcîndu-se. Ea pare să înainteze activ spre spectatori, ca şi spre personajele din filme, preluînd rolul unui actor printre ceilalţi actori. Viaţa se manifestă ca un schimb de forţe între om şi lumea lucrurilor, iar lucrurile joacă adesea rolul cel mai activ.

Aceasta se întîmplă şi din cauză că filmul reprezintă cu uşurinţă mişcări naturale, cum ar fi circulaţia stradală ori fluxul şi refluxul oceanului, ceea ce e foarte greu de realizat pe scenă. Într-un film ca *Omul din Aran* al lui Robert Flaherty, mişcarea naturală a valurilor este intensificată prin mişcarea filmică impusă scenei respective de către aparat. Volumul dă lumii lucrurilor un prilej să-şi manifeste forţele proprii şi să acţioneze alături de om sau împotriva lui. Mai mult, pe ecran lucrurile pot fi făcute să apară şi să dispară după plac, ceea ce se percepe şi ca un fel de mişcare, permiţînd oricărui obiect, mare sau mic, să intre în scenă şi să o părăsească la fel ca un actor. De pildă, un film cu subiect de balet poate fi astfel structurat încît balerinii să nu monopolizeze mişcarea, ci să coopereze cu decorul şi cu alte obiecte, mişcarea fiind creată prin deplasările aparatului şi prin montaj. S-a încercat aceasta în unele filme experimentale, de către Maya Deren printre alţii, ca în scenele coregrafice ale unor comedii muzicale. Într-o asemenea compoziţie vizuală, rolul dansatorului nu este mai independent sau complet în sine decît cel al unui instrument din orchestră. Imaginea de pe ecran în totalitate ne prezintă o interacţiune complexă de spaţii, de conuri, obiecte şi personaje mobile, ale căror mişcări ne parvin doar ca elemente integrate ale ansamblului. Unele spectacole televizate care pur şi simplu ne redau ce se petrece obiectiv pe o scenă, sînt nu numai anoste, dar şi denaturate uneori pînă la a nu putea fi înţelese, pentru că spectacolul respectiv a fost destinat scenei şi nu ecranului.

Atita vreme cît cadrul dominant rămîne fix, orice obiect imobil este perceput ca fiind „în afara timpului", la fel ca şi cadrul însuşi. Un cadru mobil, pe de altă parte, transmite acţiunea sa întregului decor şi obiectelor cuprinse în acesta, putînd transforma atemporalitatea într-o rezistenţă activă faţă de mişcare. Aşa cum o stîncă aflată în mijlocul unui torent exprimă o opoziţie dîrză la mişcare, tot astfel o persoană mobilă într-un „torent" de oameni care merg sau aleargă nu va fi percepută ca aflîndu-se în afara dimensiunii mişcare, ci va apărea, sub acest raport, ca petrificată, ca opunînd rezistenţă. Acelaşi fenomen se observă atunci cînd se inserează imagini fixe într-o secvenţă de film. Ele par îngheţate, oprite brusc din mişcare. Ori să luăm cazul unui dansator care se opreşte o clipă în timpul unei mişcări vii; el ne pare mai degrabă „frînat" decît în repaus. Muzicienii cunosc bine deosebirea dintre pauzele active şi cele inactive. Pauza dintre două părţi ale unei simfonii nu este caracterizată prin mişcare, deoarece ea nu face parte din context; dar cînd structura unei piese muzicale este întreruptă de un interval de tăcere, inima muzicii pare a fi încetat să mai bată, iar imobilitatea a ceea ce ar trebui să fie mişcare generează „suspens".

Direcţia

Aspectele mai specifice ale mişcării, de pildă direcţia şi viteza, sînt de asemenea percepute potrivit cu situaţia existentă în cîmpul vizual. Am menţionat că în anumite condiţii sensul obiectiv al mişcării este inversat în percepţie. Deşi fizic norii se deplasează, bunăoară, spre est, noi putem vedea luna mişcîndu-se ca însăşi spre vest. O filmare făcută prin fereastra din spate a maşinii gangsterului poate arăta cum automobilul poliţiei se deplasează înapoi, deşi obiectiv el înaintează, dar cu o viteză mai mică decît cea a vehiculului urmărit.

Erika Oppenheimer a proiectat două linii luminoase, în poziţia din figura 244, pe un ecran întunecat amplasat într-o încăpere obscură. Obiectiv, verticala se deplasa spre dreapta, iar orizontala în sus, astfel încît după un răstimp ele ocu-

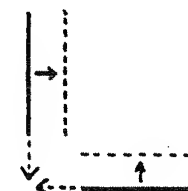


Figura 244

pau poziţiile indicate prin linii punctate. Subiecţii însă au văzut verticala deplasîndu-se în jos, iar orizontala spre stînga (săgeţile punctate). Se pare că este structural mai simplu ca în aceste condiţii o linie să fie percepută mişcîndu-se în direcţia propriei sale prelungiri şi nu perpendicular pe aceasta.

Raportul dintre direcţia percepută şi contextul în care se desfăşoară mişcarea a fost de asemenea demonstrat prin cercetări asupra învîrtirii roţilor. Butucul roţii se deplasează, fireşte, pe o traiectorie paralelă cu cea a întregii roţi. Orice alt punct al roţii este supus unei duble mişcări, cea de translaţie şi cea de rotaţie în jurul butucului. Combinarea celor două mişcări se exprimă fizic printr-o mişcare ondulatorie, aşa cum se vede în figura 245. Iată de fapt ceea ce vedem atunci cînd roata se deplasează într-o încăpere obscură, avînd pe ea un singur punct luminos, vizibil, într-o poziţie excentrică. Dacă însă putem vedea butucul roţii, întreaga configuraţie a mişcării se subdivide în două, structural mai simple: roata se învîrte în jurul butucului, înaintînd totodată pe traiectoria sa. Aceasta ne arată că regula simplităţii guvernează nu numai subdivizarea formei, ci şi a mişcării.

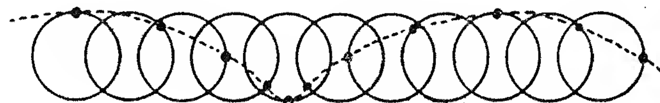


Figura 245

Dacă n-ar acţiona regula simplităţii, publicul ar recepta fenomene stranii în cazul multor mişcări de dans. Cînd dansatorul face tumbe, vedem cum corpul lui se deplasează de-a curmezişul scenei, rotindu-se totodată în jurul propriului centru. Toate mişcările, cu excepţia celor mai simple, sînt combinaţii de subsisteme, care operează independent şi realizează un tot. Cînd braţele flutură în sus şi în jos în timp ce corpul aleargă înainte, cele două teme trebuie să poată fi, şi realmente sînt, distinse între ele. Mişcările parţiale nu sînt, totuşi, se pare, strict independente totdeauna. Figura 246 ne arată schematic ce se întîmplă din punct de vedere fizic cînd o înclinare se combină cu o alergare. S-ar părea că, parţial, curba rezultată se realizează în percepţie. Principiile structurale ce determină separarea şi fuziunea ar putea fi studiate cu folos comparîndu-se mişcări de dans filmate normal cu aceleaşi mişcări filmate în întuneric, un singur punct al corpului fiind marcat printr-o sursă de lumină. Procedeul a fost aplicat prima oară de fiziologul francez Jules-Étienne Marey. Ruta parcursă fizic de orice parte a corpului poate fi stabilită aproximativ cu ajutorul fotografiilor stroboscopice.

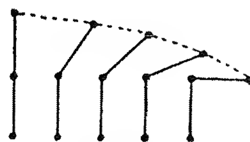


Figura 246

Dezvăluirile vitezei

Mişcarea, ca orice alt tip de schimbare, este perceptibilă doar între anumite limite de viteză. Soarele şi luna se mişcă atît de lent încît ni se pare că sînt imobile, iar fulgerul este atît de rapid încît întregul lui parcurs ne apare simultan ca o linie. Privindu-ne ceasul, observăm că limita inferioară a vitezei perceptibile se situează undeva între cea a minutarului, a cărui mişcare rămîne nedetectabilă, şi cea a secundarului, care se deplasează vizibil. La ceasul lui Mark Twain, care, după ce fusese „reparat" de un ageamiu, parcurgea anotimpuri întregi într-o zi, mişcarea limbilor semăna probabil cu rotirea indistinctă a paletelor unui ventilator. Nu vedem cum creşte copilul sau cum îmbătrîneşte adultul; dar dacă întîlnim un prieten după un răstimp, îl putem vedea într-o fracţiune de secundă înălţîndu-se sau micşorîndu-se, într-un fel de mişcare stroboscopică între amintirea noastră despre el şi perceptul actual.

Evident, viteza de schimbare la care reacţionează organele noastre de simţ s-a stabilit în timpul evoluţiei umane, în raport cu tipurile de fenomene a căror observare este vitală pentru noi. Ne e biologic indispensabil să putem vedea oamenii şi animalele deplasîndu-se dintr-un loc în altul; n-avem însă nevoie să vedem cum creşte iarba.

Dar o broască ţestoasă, care duce o viaţă mai lentă, vede ea oare lucrurile mişcîndu-se mai repede decît le vedem noi? Circulaţia dintr-un mare oraş ne pare mai rapidă după ce am stat o vreme la ţară. Muzica şi dansul creează şi ele niveluri de adaptare pentru viteză: o mişcare se aude sau se produce într-un ritm rapid dacă contextul e lent şi viceversa. Unele experimente sugerează că viteza de desfăşurare a proceselor chimice din corp poate influenţa perceperea timpului. Astfel, Piéron a cerut unor subiecţi să apese un manipulator Morse de trei ori pe secundă, cu cea mai mare precizie de care puteau da dovadă în evaluarea acestui interval de timp. Cînd subiecţilor li s-a ridicat puţin temperatura corpului prin diatermie, ei au început să apese manipulatorul mai frecvent, demonstrînd astfel că viteza timpului subiectiv sporise. Lecomte du Noüy, citind aceste experimente şi altele similare, presupune că încetinirea „ceasului chimic" în timpul vieţii unui om ar putea explica faptul binecunoscut că pe măsură ce îmbătrînim anii par să treacă mai repede. Este îndoielnic însă că acest fenomen ar fi provocat de factori chimici şi nu psihologici.

Filmul ne-a îmbogăţit nu numai cunoştinţele, dar şi experienţa de viaţă, permiţîndu-ne să vedem mişcări care altfel ar fi prea iuţi sau prea încete pentru

puterea noastră de a le percepe. Dacă ritmul de filmare este mai lent decît cel de proiectare, bunăoară dacă se filmează numai cîte un cadru pe oră, acţiunea redată pe ecran se accelerează şi putem efectiv vedea ceea ce altfel am putea doar reconstitui mintal. Dacă însă filmarea se face cu viteză mare, publicul poate vedea cum o picătură de lapte se sparge de o suprafaţă tare, formînd o splendidă coroniţă albă, sau cum un glonţ străbate încet un panou de lemn.

Accelerarea mişcării naturale, mai ales, a obişnuit ochii noştri cu o unitate a lumii organice despre care aveam, în cel mai bun caz, doar cunoştinţe teoretice. Posibilitatea de a vedea o plantă crescînd şi ofilindu-se în timp de un minut realizează mai mult decît simpla prezentare a procesului. Filmarea cadru cu cadru ne-a dezvăluit că orice comportament organic se distinge prin gesturi expresive, semnificative, pe care mai înainte le consideram un atribut al omului şi animalelor. Activitatea unei plante agăţătoare nu este o simplă deplasare în spaţiu. Vedem tulpinile căutînd în jur, şovăind, întinzîndu-se şi, în sfîrşit, agăţîndu-se de un obiect convenabil cu exact felul de mişcări care trădează neliniştea, dorinţa şi satisfacţia împlinirii. Lăstarii acoperiţi cu o placă de sticlă înlătură obstacolul prin acţiuni ce nu seamănă cu mişcarea mecanică a maşinilor Observăm o luptă înverşunată, un efort vizibil, o scăpare mîndră şi victorioasă de sub apăsare, spre libertate. Procesele organice prezintă astfel de trăsături „umane" chiar la un nivel microscopic. Sherrington citează descrierea de către un fiziolog a unui film prezentînd o masă celulară osteogenă. „Lucru în echipă al maselor de celule. Spiculi calcaroşi de os în formare străbat ecranul ca nişte muncitori ce înalţă o schelărie. Scena sugerează o comportare axată pe un anumit scop, atît din partea celulelor individuale, cît şi, mai ales, a coloniilor de celule organizate în ţesuturi şi organe."

Chiar şi acolo unde nuanţa specifică a mişcării organice lipseşte, transformarea schimbărilor de lungă durată în mişcare vizibilă dă viaţă forţelor naturii şi le intensifică astfel impactul asupra minţii noastre. Ştim că soarele îşi schimbă locul pe cer, dar atunci cînd un film, condensînd o zi într-un minut, ne arată cum jocul umbrelor în mişcare rapidă interpretează relieful plastic al formelor arhitectonice, sîntem puşi în situaţia de a concepe lumina ca o acţiune ce îşi ia locul printre celelalte mişcări creatoare din viaţa cotidiană.

În vremea cînd aparatul de filmat era încă acţionat manual, operatorul obişnuia să mărească puţin viteza dacă filma acţiuni rapide. Astfel mişcările apăreau mai lente pe ecran şi puteau fi urmărite mai uşor. Dimpotrivă, o scenă cu acţiune lentă filmată cu o viteză ceva mai mică condensa acţiunea pe ecran şi făcea mai frapantă structura de ansamblu a schimbărilor vizibile. Dar modificările de viteză nu numai că permiteau adaptarea mişcării vizuale la gama percepţiei umane, ele afectau şi calităţile expresive ale acţiunii. Cînd se filmau scene de stradă cu viteză subnormală pentru comediile burleşti, automobilele nu se mişcau pur şi simplu mai repede. Ele se năpusteau dintr-un loc în altul într-un fel de panică agresivă, pe care mişcarea lor normală cu greu ar fi putut-o sugera.

Pe de altă parte, filmările foarte rapide nu numai că încetinesc mişcările unui sportiv sau dansator, dar le dau în plus o nuanţă de moliciune „pufoasă".

Pe lîngă calităţile expresive ale obiectului mobil, sînt afectate şi cele ale mediului invizibil. Fotbalistul în cursă încetinită pare să alerge prin apă, adică printr-un mediu mai dens, care opune rezistenţă mişcării şi atenuează efectul gravitaţiei. Chiar şi pentru ochiul liber un banc de peşti înaintînd rapid fac ca apa să pară a avea consistenţa aerului, pe cînd un peştişor leneş, ce pluteşte în acvariu pare să se deplaseze prin ulei. Acest fenomen rezultă din caracterul ambiguu al dinamicii vizuale. Viteza mare a unui obiect poate fi percepută ca fiind cauzată de propria forţă motorie a obiectului, de slaba rezistenţă a mediului sau de amîndouă. Încetineala este văzută ca provenind dintr-un efort redus al obiectului, din rezistenţa mare a mediului sau din ambele cauze.

Acest efect de *movimento frenato* a fost studiat de Gian Franco Minguzzi. În cadrul experimentelor lui Minguzzi, un disc negru traversa un cîmp, din care o jumătate era albă, iar cealaltă jumătate gri. Cînd discul ajungea în zona gri, viteza lui se micşora brusc pînă la circa 1/7 din cea anterioară. Majoritatea observatorilor vedeau discul ca fiind frînat de frecarea mai mare existentă în porţiunea gri, care le apărea „mai vîscoasă, densă, gelatinoasă". Este interesant faptul că atunci cînd Minguzzi a inversat condiţiile, făcînd ca discul să pornească lent din zona gri şi să-şi mărească viteza brusc pătrunzînd în cea albă, efectul a fost total diferit. Numai unu din zece subiecţi a atribuit sporul de viteză frecării reduse din porţiunea albă. Patru subiecţi n-au văzut nici o relaţie între schimbarea vitezei şi cea a strălucirii fondului, iar cinci au afirmat categoric că discul „a luat-o la goană". Mărirea vitezei a fost aşadar mai prompt atribuită iniţiativei proprii a obiectului decît încetinirea.

Viteza vizuală depinde şi de dimensiunile obiectului. Obiectele mari par să se mişte mai lent decît cele mici. Un cîmp ambiant mai mic favorizează accelerarea mişcării. J. F. Brown a folosit şiruri de figuri ce se deplasau într-un cadru dreptunghiular. Cînd s-a dublat mărimea cadrului şi a figurilor, viteza a scăzut, aparent, la jumătate. Pentru a nu se schimba, viteza trebuia să varieze proporţional cu dimensiunile obiectelor. Aceasta ne face să presupunem că pe o scenă îngustă balerinii se vor mişca aparent mai repede şi că, cu cît sînt mai mari personajele sau obiectele pe ecranul cinematografic, cu atît mai lente ne vor părea mişcările lor dacă imaginile se înregistrează pe retina observatorului cu o viteză obiectiv identică.

Mişcarea stroboscopică

Orice percepţie a mişcării este în esenţă stroboscopică. Cînd o pasăre trece în zbor prin cîmpul meu vizual, deplasarea ei fizică este continuă. Ceea ce văd eu însă din zborul ei rezultă dintr-o succesiune de înregistrări pe receptorii indivi-

duali, sau cîmpurile receptoare", din retină. Dacă pasărea vine din stînga, receptorii din partea dreaptă a retinei sînt excitaţi primii, iar cei din stînga, ultimii. Sistemul nervos creează senzaţia de mişcare continuă, integrînd succesiunea acestor excitaţii momentanee, dintre care nici una nu înregistrează decît o schimbare statică. H. L. Teuber ne spune că în cazul anumitor leziuni cerebrale, o motocicletă în mers se vede sub forma unor roţi ce se suprapun, fiecare din ele apărînd însă imobilă. Indiferent dacă integrarea se realizează la nivel retinian sau cortical, rămîne faptul de bază că receptarea mobilităţii derivă dintr-o succesiune de impresii imobile.

În consecinţă, atunci cînd fenomenul fizic în sine este discontinuu, avem doar o diferenţă de grad, nu şi de principiu. Exemplul cel mai clar ni-l oferă filmul. Receptînd minimum douăzeci de cadre pe secundă, putem vedea o mişcare continuă. Acelaşi lucru este valabil şi pentru reclamele luminoase, unde aprinderea şi stingerea consecutivă a unor becuri generează imagini mobile de litere, forme geometrice sau figuri umane, chiar dacă obiectiv nu se mişcă nimic.

Experimentele de pionierat în domeniul mişcării stroboscopice au fost făcute de Max Wertheimer. El a studiat efectele perceptuale produse de aprinderea succesivă a două obiecte luminoase, de pildă două linii, în întuneric — un fenomen cu care ne-au familiarizat farurile de semnalizare ale avioanelor sau luminile semafoarelor de circulaţie. Dacă cei doi stimuli sînt apropiaţi în spaţiu sau dacă se aprind la intervale de timp foarte mici, ei par a fi simultani. Dacă distanţa în timp sau spaţiu este mare, vedem două obiecte separate apărînd unul după altul. Dar cînd condiţiile sînt favorabile, vedem un singur obiect trecînd din prima poziţie într-a doua. Bunăoară, o linie verticală e văzută ca înclinîndu-se şi luînd o poziţie orizontală. În asemenea cazuri, aşadar, observatorul vede mişcare, deşi fizic nu există decît o simplă succesiune de stimuli imobili. Aceasta presupune că cei doi stimuli au dat naştere, undeva în creier, unui proces integrat de deplasare continuă. Wertheimer a conchis că în astfel de cazuri cei doi stimuli, producîndu-se la mică distanţă în spaţiu şi timp, duc la un fel de scurt-circuit fiziologic, prin care excitaţia se transmite din primul punct spre al doilea. Echivalentul psihologic al acestui proces cerebral ipotetic este tocmai mişcarea percepută.

Experimentele lui Wertheimer au fost sugerate de o jucărie inventată şi descrisă prima oară de W. G. Horner în 1834. O serie de faze reprezentînd stadii succesive din mişcarea unui obiect, de pildă un cal care sare, erau introduse într-un tambur şi privite în succesiune prin nişte fante, în timp ce cilindrul se rotea. Acest aparat, numit „Dedaleum" de creatorul său, şi altele similare au dus în cele din urmă la cinematograf. Fuziunea imaginilor într-un asemenea dispozitiv este frecvent atribuită doar tendinţei excitaţiilor retiniene de a persista un scurt timp după ce s-au produs şi, astfel, de a se contopi cu cele următoare într-un flux coerent. Monteurii de film ştiu însă că, în anumite condiţii, o secvenţă de numai patru cadre (circa 1/6 secundă) poate părea net separată de cea precedentă. Aşa

cum arată experimentele lui Wertheimer, avem de-a face aici nu atît cu o contopire, cît cu crearea unei forme coerente în dimensiunea timp. Se aplică aici regulile organizării structurale.

De ce se unesc stimulii creaţi de două forme luminoase, în întuneric, într-un flux unitar de excitaţie? Observăm, în primul rînd, că fenomenul are loc doar atunci cînd cele două forme se află relativ aproape una de alta şi ne amintim că asemănarea de amplasare generează o legătură vizuală între obiecte învecinate. În al doilea rînd, cei doi stimuli se află singuri într-un cîmp gol. Ei au funcţii similare în cadrul ansamblului. Iar cum s-a constatat că asemănarea leagă elementele în spaţiu, putem bănui că ea joacă acelaşi rol în timp.

Să ne imaginăm o minge în cădere. Poziţiile ei succesive în cîmpul vizual sînt redate schematic în figura 247 aşa cum ar arăta în cadrele unui film. Dacă eliminăm astfel dimensiunea temporală, înţelegem clar că obiectul urmează o rută de formă simplă şi sîntem tentaţi să conchidem că principiul formei coerente, care grupează elementele configuraţiilor imobile, ar putea de asemenea contribui la păstrarea identităţii în timp a obiectului mobil.

Experimentele lui Albert Michotte asupra „efectului de tunel" au demonstrat că identitatea perceptuală poate fi păstrată şi atunci cînd traseul mişcării se întrerupe, bunăoară, cînd un obiect mobil dispare din vedere, trecînd printr-un tunel sau prin spatele unui zid. În condiţii favorabile de spaţiu şi timp, observatorul vede acelaşi obiect, urmînd o rută unitară, deşi temporar ascunsă — o experienţă foarte diferită de simpla cunoaştere sau presupunere a faptului că obiectul ce iese de după obstacol a rămas acelaşi.

Celelalte principii cunoscute ale grupării îşi joacă şi ele rolul. Un obiect în mişcare va avea cu atît mai multe şanse să-şi păstreze identitatea cu cît se schimbă mai puţin ca mărime, formă, strălucire, culoare ori viteză. Identitatea este periclitată dacă un obiect mobil îşi schimbă direcţia — de pildă, dacă mingea din figura 247 se întoarce brusc înapoi. De regulă, în diferite cazuri specifice aceşti factori fie se sprijină, fie se contracarează reciproc, rezultatul depinzînd de tăria lor relativă. Dacă un iepure fugărit îşi inversează brusc sensul goanei, se poate ca schimbarea de sens să nu ne împiedice să-l vedem ca fiind acelaşi animal. Dacă în clipa întoarcerii însă iepurele se transformă într-un curcan, identitatea se poate pierde, privitorul nevăzînd o a doua vieţuitoare pornind din locul unde a dispărut prima. Dar dacă schimbarea de formă şi culoare se produce fără să se schimbe şi traseul, constanţa rutei şi vitezei se poate dovedi suficient de puternică, permiţîndu-ne să vedem cum unul şi acelaşi animal se transformă în timpul goanei.

Interacţiunea formă-mişcare a fost studiată de W. Metzger, care dorea să afle ce se întîmplă cînd rutele a două sau mai multe obiecte mobile se intersectează (fig. 248 *a*). În punctul de întîlnire, fiecare obiect poate fi văzut fie schimbîndu-şi marcat direcţia şi întorcîndu-se, fie continuîndu-şi cursa cu consecvenţă şi trecînd de cealaltă parte. S-a constatat că a doua variantă predomină în general, ceea ce

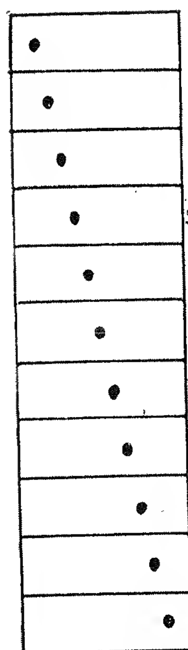
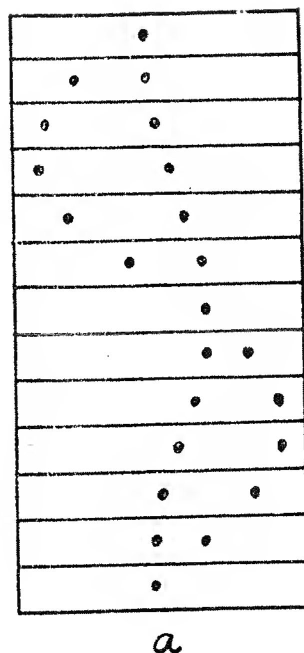
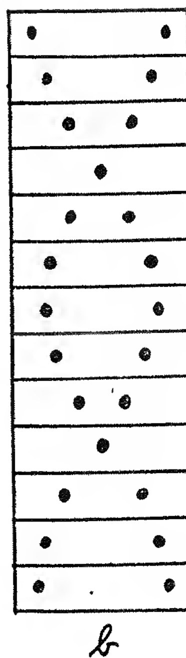


Figura 247



a

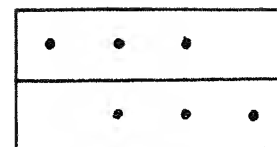


b

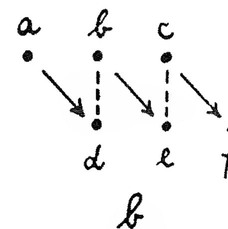
Figura 248

concordă cu principiul grupării după coerența formei. Printre altele, experimentele au arătat că atunci cînd obiectele se deplasează în mod strict simetric (fig. 248, *b*), rezultatul este mai puțin net. În acest caz mulți observatori văd obiectele schimbîndu-și cursul în punctul de întîlnire și rămînînd în partea respectivă a cîmpului. Acest lucru sugerează că în domeniul mișcării, ca și în cel al configurațiilor imobile, simetria creează o subdiviziune de-a lungul axei sale, care tinde să împiedice intersectările chiar și acolo unde continuitatea rutei le-ar favoriza.

Experimentele lui Wertheimer au dovedit că în condiții structurale propice, obiectele ce apar în momente succesive în puncte diferite sînt percepute ca două ipostaze ale aceluiași obiect. Experimentul său fundamental implică numai doi stimuli. Ce se întîmplă însă cînd numărul stimulilor crește și cînd o configurație mai complexă permite alegerea între mai multe conexiuni posibile? Figurile 249—251 prezintă trei exemple, extrase dintr-un studiu asupra acestei probleme întreprins de Josef Ternus. Să presupunem că cele trei puncte luminoase constituind șirul de sus din figura 249 *a* sînt înlocuite cu cele din șirul de jos, care apar la același nivel în spațiu. Întrucît pozițiile vor coincide pentru două din cele trei puncte, ne-am putea aștepta ca *b* și *c* (fig. 249 *b*) să se identifice cu *d*



a



b

Figura 249

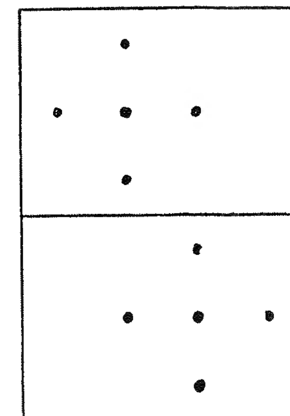
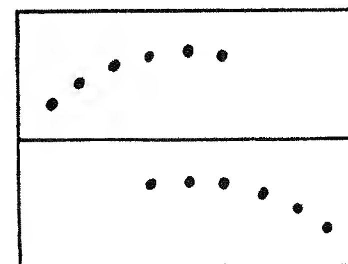


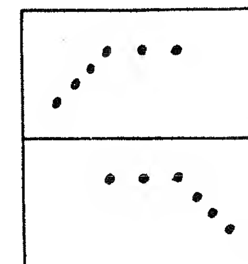
Figura 250

și *e* — adică, să rămînă imobile — iar *a* să fie înlocuit de *f* ori, eventual, să „sară" în poziția *f*. De fapt, toate cele trei puncte se deplasează în modul indicat de săgețile oblice: *a* devine *d*, *b* devine *e*, *c* devine *f*. Sau, mai bine spus, întreaga tripletă se mișcă spre dreapta. Cu alte cuvinte, imaginea se deplasează în poziția structural analogă din cea de-a doua configurație, fiecare punct identificîndu-se cu corespondentul său structural. Aceasta este cea mai simplă schimbare posibilă în întreaga organizare a cîmpului.

Din același motiv, întreaga cruce din faza inițială a figurii 250 se mută în poziția crucii din a doua fază, cu toate că și aici două din puncte ar putea rămîne pe loc, dacă comportamentul lor n-ar fi afectat de cerințele ansamblului. Figura 251 ne oferă o comparație instructivă. Cele șase puncte din *a* formează un arc foarte coerent. În consecință, întregul arc este văzut deplasîndu-se spre dreapta



a



b

Figura 251

pe o rută curbă. În *b* unghiul format generează o subdivizare care lasă cele două triplete oarecum independente una de alta. În aceste condiţii tripleta orizontală este liberă să adopte soluţia confortabilă de a rămîne pe loc, în timp ce tripleta din stînga execută un salt, transformîndu-se în propriul său echivalent din partea dreaptă.

Mişcarea stroboscopică, aşa cum o vedem, are o paralelă directă în succesiunea tonurilor în muzică, subliniază Victor Zuckerkandl. Linia melodică se alcătuieşte din tonuri, fiecare dintre acestea rămînînd imobil pe o anumită treaptă de înălţime; nu există un echivalent fizic al schimbărilor ascendente sau descendente pe care le percepem cînd tonurile se înlocuiesc succesiv. În fond, notaţia muzicală, care comunică ochiului fiecare notă ca o entitate distinctă, contravine faptului psihologic că ceea ce auzim este în realitate *un singur* ton care urcă şi coboară pe întregul parcurs al liniei melodice.

Unele probleme ale montajului cinematografic

Identitatea vizuală nu pune probleme atît timp cît un obiect rămîne în acelaşi loc şi nu-şi modifică aspectul — de pildă, atunci cînd aparatul de filmat, fără să-şi schimbe poziţia, filmează o clădire. Tot astfel, un actor ce traversează ecranul îşi va păstra identitatea dacă parcurge o rută simplă (fig. 247) şi nu-şi schimbă marcat forma sau mărimea. Problemele apar cînd condiţiile vizuale sugerează identitatea acolo unde ea nu există sau viceversa.

Monteurul de film, ca şi creatorul de benzi desenate, are de rezolvat două probleme atunci cînd grupează scene referitoare la puncte diferite în timp şi spaţiu. El trebuie să menţină identitatea peste diverse tranziţii bruşte şi trebuie să se asigure că lucrurile diferite apar diferit. Spectatorul ştie doar ceea ce vede. O succesiune rapidă sugerează unitate, şi de aceea sînt necesare procedee drastice pentru a face vizibilă o întrerupere. Mişcarea stroboscopică ignoră originea fizică a materialului vizual. Dacă un poliţist la o secţie apare pe partea stîngă a ecranului şi imediat după aceea o femeie cu aspect şi atitudine asemănătoare apare în camera ei tot pe partea stîngă a ecranului, poliţistul ar putea fi văzut ca schimbîndu-se în acea femeie. Dacă poziţiile nu sînt absolut aceleaşi, dar celelalte condiţii sînt suficient de asemănătoare, poliţistul va executa un salt stroboscopic, transformîndu-se în femeie. Fenomenul poate fi utilizat pentru trucaje, aşa cum a făcut-o Georges Méliés încă de la începutul secolului. Continuitatea factorilor perceptuali elimină decalajul în spaţiu şi timp. În unul din filmele experimentale ale Mayei Deren, saltul unui dansator începe într-un decor şi se termină în altul. Cele două faze ale saltului se integrează atît de bine încît vedem o singură mişcare unificată, în ciuda schimbării de decor. De regulă, însă, este preferabil să se evite asemenea efecte de montaj între secvenţe.

Problema inversă este la fel de serioasă. Dacă o scenă se compune din imagini filmate sub unghiuri diferite, aceleaşi obiecte, personaje şi decoruri vor părea diferite, şi este necesar ca publicul să-şi poată da seama că persoana filmată frontal, în stînga, în prima secvenţă este indentică cu cea prezentată din spate, în dreapta, în secvenţa următoare. Tot astfel, dacă prima secvenţă prezintă colţul unei camere, cu un pian şi o fereastră, trebuie să fie clar că şi colţul din secvenţa următoare, cu uşa şi o masă, aparţine aceleiaşi camere. E necesar să se stabilească o legătură perceptuală, care totuşi să nu fie atît de strînsă încît să provoace salturi stroboscopice.

În acest domeniu, ca şi în multe altele, regulile empirice elaborate de cineaşti în practică ar trebui verificate sistematic prin experimente de către psihologi. Rezultatele ar fi utile şi unora şi altora. Între timp, cîteva exemple sînt binevenite. Este improbabil să se producă vreun „scurt-circuit" stroboscopic atît timp cît obiectele apar pe ecran la o distanţă suficientă între ele. Dacă amplasarea lor este identică ori asemănătoare, fuziunea va fi evitată doar printr-o considerabilă schimbare de aspect. O simplă modificare a formei, obţinută prin filmarea obiectului la distanţe diferite de aparat, nu este de ajuns: obiectul va fi văzut crescînd sau micşorîndu-se în chip „magic". O întoarcere a capului cu, să zicem, 30° va genera probabil mişcare; dar o trecere bruscă de la imagine frontală la profil implică o schimbare atît de marcată a ceea ce am numit „scheletul structural", încît tranziţia treptată este de preferat.

Dacă un personaj traversează ecranul de la stînga spre dreapta, iar în secvenţa următoare de la dreapta spre stînga, mişcarea va fi vizual discontinuă. De aceea trebuie introduse şi alte mijloace de identificare pentru a se asigura interpretarea corectă.

Identitatea poate fi afectată şi de schimbări pronunţate ale eclerajului. Un pescăruş este alb sub iluminare frontală, dar negru dacă îl filmăm contra luminii. Coerenţa zborului său ne poate permite să vedem că e aceeaşi pasăre, dar schimbarea bruscă de atmosferă va rămîne în film.

Un ultim exemplu privind problema amplasării îl găsim într-un articol al lui Rudy Bretz. Dacă un meci de box este televizat de două camere situate pe laturi opuse ale ringului, o trecere de la o cameră la cealaltă va inversa, fireşte, imaginea. Boxerul din stînga va apărea brusc în dreapta, iar cel din dreapta, în stînga. Dificultatea poate fi depăşită efectuînd trecerea în timpul unei faze foarte active, care defineşte atît de net rolurile celor doi boxeri încît identificarea corectă să nu fie stînjenită, în ciuda schimbării neaşteptate a poziţiilor şi acţiunii.

Forţe motrice vizibile

Din punct de vedere geometric, locomoţia poate fi definită ca o simplă schimbare de poziţie, dar pentru observatorul obişnuit, ca şi pentru fizician, deplasările sînt dinamice. Comportamentul forţelor este totdeauna factorul cel mai important. Sub raport artistic, acestea sînt forţele care dau unui fenomen expresie vizuală şi îi împrumută viaţă. Totuşi asemenea forţe nu sînt vizibile

în şi prin sine; ele se concretizează în acţiunile obiectelor pe care le vedem. Condiţiile care produc aceste efecte se cer explorate.

Adesea, cînd o privim de la o oarecare distanţă, mişcarea automobilelor sau a avioanelor ne pare, într-un fel, „moartă". Vehiculele nu dau nici un semn că ar fi stăpînite de forţe, Propulsate într-un chip magic şi de neînţeles, ele prezintă un fenomen de locomoţie pură, maşinală — excepţia care confirmă regula. Prin comparaţie, caii galopînd pe cîmp sau rîndunelele ce săgetează aerul sînt vizibil active şi, ca să fim drepţi, tot active sînt şi automobilele pe care le vedem la curse ori în comediile burleşti, sau avioanele de vînătoare angajate în luptă.

În cazul comportamentului uman, calităţile expresive ale mişcării se întrepătrund cu ceea ce ştim despre semnificaţia ei. Poate că spectatorul e impresionat de gestul lui Orfeu, care îşi frînge mîinile, doar pentru că a văzut alţi oameni făcînd aşa ceva în culmea deznădejdii şi pentru că naraţiunea l-a informat că Orfeu a pierdut-o pe Euridice. Este aşadar de dorit să observăm mişcări expresive lipsite de un anumit înţeles ataşat. Putem găsi materialul potrivit în filmele de animaţie nonmimetice („abstracte"). Experimente sistematice în acest sens au fost iniţiate de Albert Michotte, ale cărui rezultate le vom descrie aici mai pe larg. În cele de mai jos am selecţionat materialul şi am reformulat întrucîtva partea teoretică potrivit cu scopul specific pe care îl urmărim.

Trebuind să se limiteze la o tehnică rudimentară, Michotte a operat cu figuri foarte simple, în special cu pătrate ce se deplasau de-a lungul unor linii drepte. Cîteva din experimente ilustrează problema identităţii. Aşa cum am observat, puterea unificatoare a unei mişcări uniforme este atît de mare încît obiectul mobil este văzut ca rămînînd neschimbat chiar şi atunci cînd forma i se schimbă brusc. În unul din experimentele lui Michotte — care verifică exemplul cu iepurele şi curcanul dat de mine mai sus — un pătrat mic negru apare în partea stîngă a unui cîmp alb şi se deplasează orizontal spre centru. La un moment dat pătratul dispare şi este înlocuit cu un pătrat roşu de aceeaşi mărime, care apare lîngă el şi se deplasează imediat în aceeaşi direcţie şi cu aceeaşi viteză. În acest caz observatorii văd un singur obiect, care în decursul unei mişcări uniforme şi-a schimbat culoarea.

Un efect diferit rezultă din următoarea demonstraţie (fig. 252). Pătratul negru A, aflat în stînga, începe să se deplaseze orizontal şi se opreşte exact deasupra sau dedesubtul pătratului roşu B, care era prezent, dar imobil. În clipa sosirii lui A, B începe să se deplaseze în aceeaşi direcţie. Observatorii văd, în cadrul acestui experiment, două obiecte executînd două mişcări, care sînt aproape independente una de alta. Acelaşi lucru este valabil şi pentru aranjamentul din figura 253, în care B se deplasează în unghi drept faţă de A.

Între extremele reprezentate de mişcarea uniformă, neîntreruptă pe de o parte şi mişcări total sau parţial independente pe de alta, obiectele vizuale pot fi legate prin diverse interacţiuni, care sînt percepute drept relaţii cauzale. Experimentul fundamental al lui Michotte privind cauzalitatea perceptuală este acesta:

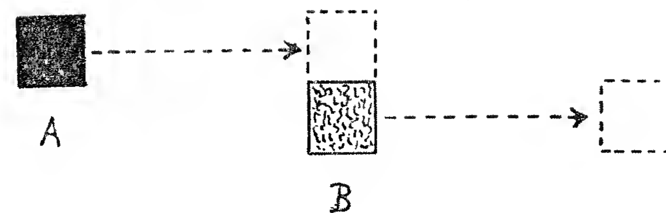


Figura 252

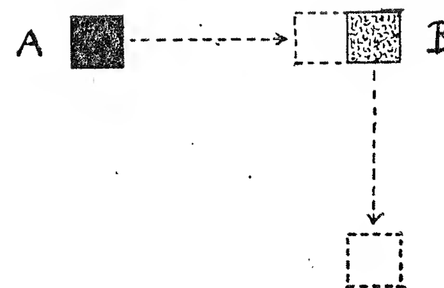


Figura 253

Pătratul roşu (B) se află în centrul cîmpului; pătratul negru (A) se află la o oarecare distanţă spre stînga. La un moment dat, A începe să se deplaseze spre B. Cînd cele două pătrate ajung în contact, A se opreşte şi B începe să se mişte. Observatorii văd cum A „dă un brînci" lui B şi îl pune astfel în mişcare. Cu alte cuvinte, fenomenul implică aparent o relaţie cauză-efect.

Desigur, nu există aici nici un fel de cauzalitate fizică. Cele două pătrate sînt desenate sau proiectate pe un ecran. Atunci de ce văd privitorii un proces cauzal? Conform binecunoscutei păreri a lui Hume, perceptul în sine nu conţine decît o succesiune neutră de evenimente. Obişnuiţi cu faptul că un anumit tip de acţiune este urmat de un altul, mintea noastră stabileşte o legătură de necesitate şi astfel ne aşteptăm ca succesiunea respectivă să se producă totdeauna. Calitatea de cauză şi efect este astfel adăugată subsidiar perceptului, printr-o asociaţie ce s-a format într-o lungă perioadă de timp.

În contrast cu această părere, Michotte demonstrează că cauzalitatea este în aceeaşi măsură un aspect al perceptului însuşi ca şi forma, culoarea şi mişcarea obiectelor. Faptul că vedem sau nu o cauzalitate, şi în ce măsură o vedem, depinde numai de condiţiile perceptuale. O cauzalitate marcată poate apărea chiar în situaţii în care experienţa noastră practică o califică drept absurdă — de pildă, atunci cînd o bilă de lemn este văzută „dînd brînci" unui disc luminos proiectat pe un ecran. Putem observa cauzalitate şi atunci cînd o situaţie familiară se transformă

în contrariul ei, ca în experimentul dc scris mai jos. Pătratul roşu B se deplasează relativ repede spre dreapta. A, deplasîndu-se şi mai repede, îl ajunge din urmă pe B. În momentul contactului, B îşi reduce brusc viteza şi continuă să se deplaseze cu viteză mult mai mică. În aceste condiţii paradoxale, cauzalitatea percepută este deosebit de frapantă.

Tipul de relaţie cauzală observat în aceste demonstraţii implică o transmitere vizibilă de energie de la un obiect la altul. În momentul contactului, vedem cum forţa ce animă primul obiect „sare" către al doilea, pe care îl pune în mişcare. Acest tip de cauzalitate apare atunci cînd obiectele se disting de ajuns între ele pentru a nu părea identice, şi cînd succesiunea activităţilor lor este suficient de integrată pentru a apărea ca un proces unitar. O scurtă pauză în clipa contactului întrerupe continuitatea mişcării şi elimină impresia de cauzalitate.

Cînd unitatea mişcării este diminuată dar suficientă, rezultă alte forme de cauzalitate. Dacă, bunăoară, în clipa cînd intră în contact cu parametrul său imobil, B începe să se deplaseze cu o viteză mult mai mare decît cea observată anterior la A, energia motrice a lui B nu mai apare ca dobîndită de la A. B începe să se mişte prin propria sa forţă. Există şi aici cauzalitate, dar ea se limitează la „darea startului" de către A lui B. Subiecţii lui Michotte descriu acest efect de declanşare în diferite moduri: „Sosirea lui A determină plecarea lui B." „A acţionează un comutator electric, care îl pune pe B în mişcare." „B este speriat de sosirea lui A şi fuge." Această din urmă explicaţie ilustrează efectul comic produs adesea prin fenomenul de declanşare. Michotte îl explică prin disproporţia dintre cele două fenomene ce se succed în timp. Dacă, pe de altă parte, succesiunea vitezelor este inversată, deci dacă A se mişcă mai repede decît B, efectul activ de împingere este puternic, B fiind perceput ca preluînd o parte din energia lui A.

Cînd un obiect pătrunde în cîmp cu viteză constantă, faptul este înregistrat ca acţiune a vreunui anumit tip de energie, dar în mod relativ neutru, inexpresiv. Nu se poate spune dacă obiectul se mişcă prin propria sa forţă sau este tras ori împins. Un efect diferit se obţine atunci cînd, ca în experimentul fundamental al lui Michotte, A face o scurtă pauză înainte de a începe să se deplaseze spre B. Neexistînd o altă sursă vizibilă de energie, A este perceput ca „luîndu-şi avînt", ca generîndu-şi propria energie motrice. De aici, expresia de iniţiativă intrinsecă transmisă de A. Ne-am putea imagina că A poate fi de asemenea văzut ca atras magnetic de B. Aceasta însă nu se întîmplă, evident din cauză că B nu este caracterizat explicit ca un obiect posedînd acel tip de energie ce ar atrage alte obiecte.

Concluzia principală a experimentelor este că toate proprietăţile obiectelor trebuie să fie „definite implicit" prin ceea ce se vede. Obiectele nu transmit alte proprietăţi decît cele dezvăluite perceptual de comportamentul lor. Un pătrat în repaus nu este un centru de atracţie doar pentru că observatorul, din diferite motive, îl consideră ca atare. Această regulă se menţine şi în situaţii

în care cunoştinţele noastre se adaugă percepţiei directe. Atunci cînd vedem cum o fată drăguţă îl atrage pe un admirator, scena va „merge" doar dacă trăsăturile expresive de comportament şi formă ale ambilor actori redau dinamica exercitării atracţiei şi supunerii la această atracţie.

Tehnica lui Michotte poate fi folosită şi pentru a demonstra că efectul dinamic depinde nu numai de condiţiile locale în momentul contactului, ci şi de contextul mai amplu al întregului episod. În unul din experimente, B este văzut punîndu-se în mişcare. El se deplasează într-un sens şi în celălalt pe orizontală, repetînd această acţiune de cîte ori. Porneşte apoi A, întîlnindu-l pe B în clipa cînd B a revenit în punctul său de plecare pentru o ultimă cursă. Dacă observatorii nu se concentrează asupra punctului de întîlnire, ei nu văd nici o împingere în aceste condiţii, chiar dacă ultima fază a mişcării repetă experimentul fundamental, descris mai sus. Prin oscilaţiile sale B s-a definit ca deplasîndu-se prin forţe proprii, iar ultima lui cursă spre dreapta apare pur şi simplu ca o continuare a acestei mişcări autonome, chiar dacă A a stabilit contactul.

Se poate afirma că acest experiment traduce în acţiune una din demonstraţiile lui Wertheimer (fig. 254). Atunci cînd ochiul parcurge ascendent, pornind de jos, linia în zigzag, această linie este văzută continuînd dincolo de punctul de întîlnire cu octogonul, deşi una din laturile acestuia oferă o continuare în linie dreaptă. Ambele experimente arată că coerenţa internă a celor două elemente este împiedicată să ducă la fuziunea lor dacă structura întregii configuraţii separă elementele între ele.

O scară a complexităţii

Un obiect este perceput ca generîndu-şi propria forţă motrice atunci cînd, după un răstimp de imobilitate, începe să se mişte fără nici o cauză externă vizibilă. Acest efect este mult intensificat dacă trecerea de la nemişcare la mişcare nu se

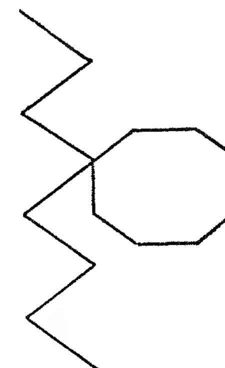


Figura 254



Figura 255

produce simultan pentru întregul obiect, ci doar o parte a lui începe să se mişte, antrenînd apoi şi restul. În acest caz acţiunea este văzută ca fiind generată de o schimbare intensă. Michotte folosea o bandă orizontală cu laturile într-un raport de 2:1, amplasată în stînga cîmpului (fig. 255). Banda începe să se alungească la capătul drept, ajungînd pînă la aproximativ de patru ori lungimea ei iniţială. Cînd capătul din dreapta se opreşte, începe o contracţie în stînga, care continuă pînă ce banda revine la lungimea iniţială. Acum se opreşte capătul stîng, şi întregul proces reîncepe, repetîndu-se de trei-patru ori, pînă ce banda ajunge în partea dreaptă a cîmpului. Figura 255 ne prezintă etapele principale pentru două faze complete.

Efectul este foarte puternic. Privitorii exclamă: „Este o omidă ! Se mişcă de la sine !" O trăsătură notabilă o constituie elasticitatea internă a bandei. Întreaga bandă participă la schimbarea ce îi este impusă prin deplasarea unuia din capete. Nu există o dinstincţie netă între părţile mobile şi cele imobile. Banda începe să se alungească la un capăt, iar alungirea cuprinde treptat o porţiune tot mai mare din ea. La fel se întîmplă şi în faza de contracţie. Această flexibilitate internă pur perceptuală generează o calitate izbitor de „vie".

Un efect foarte diferit se obţine printr-o mică modificare (fig. 256). Experimentul începe, ca şi în cazul precedent, cu dreptunghiul în raport de 2:1 situat în latura stîngă a cîmpului; dar în loc să se alungească, dreptunghiul se desface acum în două pătrate, cel stîng rămînînd imobil, iar cel drept înaintînd spre locul ocupat de „capul" omizii din experimentul precedent. B se opreşte aici, fiind urmat de A, pînă ce ambele pătrate se reunesc, formînd un dreptunghi de mărimea iniţială. Întreaga acţiune se repetă apoi. Deşi mişcările celor două pătrate echivalează cu cele ale „capului" şi cozii" omizii, efectul asupra privitorului este total diferit. A este văzut ca „fugind" după B, pe care îl împinge înainte. Cele două pătrate sînt rigide, iar întregul proces pare mai degrabă mecanic decît însufleţit.

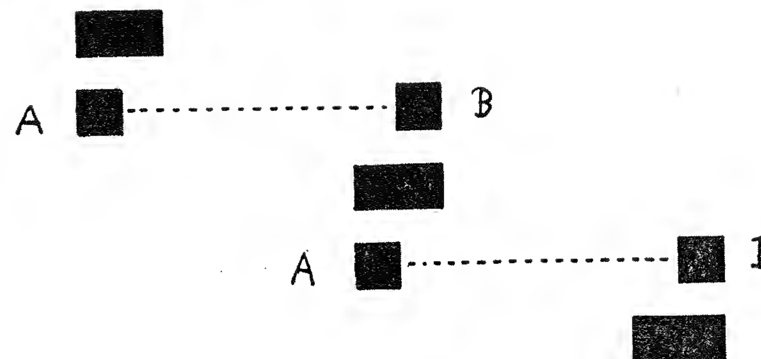


Figura 256

Aceste experimente dau naştere întrebării: Există oare criterii perceptuale precise pentru a distinge între comportamentul organic şi cel anorganic? La prima vedere am putea crede că o asemenea distincţie depinde doar de faptul dacă mişcarea observată ne aminteşte mai mult de maşini sau mai mult de vieţuitoare. Această explicaţie ar neglija însă aspectul cel mai important al fenomenului.

Se ştie că distincţia între materia organică şi cea anorganică apare relativ tîrziu. În stadiile primare de dezvoltare, primitivii, ca şi copiii, gîndindu-se după ceea ce văd, nu disting în principiu între obiectele inanimate şi fiinţele vii. Unii primitivi consideră că pietrele sînt masculi sau femele şi că fac pui, care cresc. Ele trăiesc veşnic, pe cînd oamenii şi animalele mor. Şi pentru artist distincţia este artificială. Pictorul nu vede nici o deosebire esenţială între sinuozitatea unui ţărm şi mişcarea ondulată a unui şarpe. Percepţia obişnuită nu ne sugerează nici o linie de despărţire în natură; mai curînd ea indică grade variate de animaţie. Apa unui izvor ne pare mai vie decît floarea.

Ceea ce se observă aici nu este doar o diferenţă privind amploarea sau viteza mişcării. Există de asemenea o scară ducînd de la comportamente mai simple la altele mai complexe. Iar aici trebuie să înţelegem că distincţia dintre entităţi care au conştiinţă, senzaţii, intenţii şi altele care nu le au este tot atît de străină unei concepţii despre lume bazată pe percepţia spontană. Există o diferenţă de rang între ploaia care cade fără să-i pese pe ce şi crocodilul care îşi vînează prada. Dar nu este vorba de o diferenţă între a avea sau a nu avea raţiune sau suflet. Este vorba de măsura în care comportamentul se axează pe ţeluri exterioare, ca şi de complexitatea reacţiilor observabile. Un occidental din secolul nostru face o dinstincţie fundamentală între un om păşind de-a lungul unui coridor de hotel în căutarea camerei sale şi un vehicul ghidat de două celule fotoelectrice, care se pune în mişcare şi urmăreşte orice sursă luminoasă. Dar chiar şi occi-

dentalul este puternic impresionat de calităţile „omeneşti" ale robotului fototropic.

Există motive întemeiate pentru această comparaţie. Atît comportamentul omului, cît şi cel al vehiculului se disting printr-o năzuinţă vizibilă spre obiective precise, care diferă mult de ceea ce vedem în cazul mişcărilor unui pendul sau ale unui custode de muzeu ce se plimbă plictisit prin sălile încredinţate lui. S-ar putea susţine că diferenţa dintre intensitatea mare sau mică a activităţii este mai importantă decît faptul că omul din hotel şi custodele se presupune că au conştiinţă, pe cînd robotul şi pendulul nu au.

În discuţiile sale cu copii, Jean Piaget a studiat criteriile după care aceştia considerau că o entitate este vie şi dotată cu conştiinţă. La nivelul cel mai mic de vîrstă, orice obiect implicat într-o acţiune este considerat viu şi conştient, fie că se mişcă sau nu. În stadiul următor, diferenţa constă în mişcare. O bicicletă are conştiinţă, dar o masă nu. La al treilea nivel, copilul îşi întemeiază distincţia pe faptul dacă obiectul îşi generează singur mişcarea sau este mişcat din exterior. Copiii mai mari consideră că numai animalele sînt vii şi au conştiinţă, deşi ei pot include plantele printre fiinţele vii.

Să notăm că modul ştiinţific modern de a separa animatele de cele inanimate şi cugetătoarele de necugetătoare nu este valabil în cazul percepţiei spontane. Şi vom repeta că el nu este valabil nici pentru artist. Pentru un regizor de film, o furtună poate fi mai vie decît pasagerii care şed impasibili pe banchetele unui tramvai. Dansul nu este un mijloc de a ni se transmite simţămintele sau intenţiile personajelor interpretate de dansatori. Noi receptăm ceva mult mai nemijlocit. Cînd vedem agitaţie sau calm, o fugă sau o urmărire, noi observăm acţiunea unor forţe a căror percepere nu reclamă o distincţie între un exterior fizic şi un interior raţional.

Ceea ce contează este nivelul de complexitate al comportamentului observat. Încercînd să schiţăm cîteva din criteriile ce operează aici, vom constata următoarele. În concordanţă cu spusele copiilor, avem mai întîi diferenţa dintre mobil şi imobil. În al doilea rînd, mişcarea flexibilă, care implică schimbări interne, este la un nivel mai ridicat de complexitate decît simpla deplasare a unor obiecte sau părţi de obiecte rigide. În al treilea rînd, un obiect care îşi mobilizează propriile sale forţe şi îşi determină propriul său curs este superior unuia care este propulsat şi ghidat, care, deci, se supune pasiv unor împingeri şi atracţii exercitate de agenţi externi. În al patrulea rînd, printre obiectele „active" există o distincţie între cele care se mişcă doar dintr-un impuls intern şi cele al căror comportament este influenţat de centre de referinţă exterioare. În acest din urmă grup găsim un comportament de nivel scăzut, care reclamă contactul direct cu agentul extern (de exemplu, „demarajul" obiectului *B* cînd este atins de *A*) şi un comportament de nivel mai ridicat, care implică reacţii la obiectul de referinţă peste o anumită distanţă în spaţiu (de exemplu, *A* este văzut ca mişcîndu-se „spre" *B* sau : ca „fugind" la apropierea lui *A*).

Nivelul celui de-al patrulea grup nu cere ca obiectele „să aibă conştiinţă". Tot ce vrem să spunem este că gama comportamentală a forţelor observate este mai complexă dacă implică o interacţiune între obiect şi ambianţa lui. O astfel de interacţiune se poate produce chiar dacă forţele sînt pur fizice, ca în cazul robotului fototropic; pe de altă parte, „orbirea" obtuză de la nivelul inferior poate fi întîlnită şi la un visător inveterat, care-şi urmează calea fără să observe ce se întîmplă în jurul lui.

Atunci cînd un obiect se deplasează pe o rută complexă cu viteză variabilă, el pare a fi dirijat de forme corespunzător de complexe. Să comparăm, bunăoară, diferenţa dintre mişcarea lui *A* către *B* în linie dreaptă şi cu o viteză constantă, cu următoarele situaţii ipotetice. *A* îşi reduce viteza apropiindu-se de *B* şi apoi, brusc, „sare" la acesta, cu o creştere marcată a vitezei. Sau *A* îşi reduce viteza, se opreşte, porneşte din nou, iar se opreşte şi, deodată, se întoarce şi se retrage foarte rapid. Sau *A* porneşte într-o direcţie „greşită", se deplasează lent pe ruta în zigzag indicată în figura 257 şi, după ultima întorcere, se alătură brusc

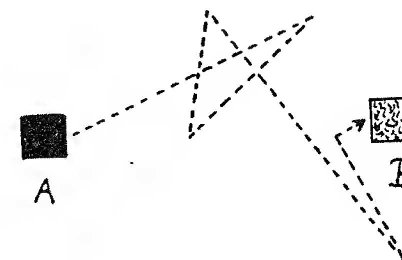


Figura 257

lui B. Aceste demonstraţii ne dau, e de presupus, o impresie de furişare, şovăială, eschivare şi căutare. Dinamica lor este mai complexă decît cea a mişcării rectilinii cu viteză constantă, deoarece observăm aici efectul unei interacţiuni de forţe şi contraforţe, de forţe contradictorii intrînd în joc în momente diferite de schimbări ale rutei, în funcţie de ceea ce se află sau nu se află într-un anumit loc, şi aşa mai departe.

Aceste calităţi expresive apar nu numai în comportamentul obiectelor vizibile, ci şi în mişcările indirect percepute ale aparatului de filmat. Cît timp aceste mişcări sînt relativ simple — de pildă, atunci cînd aparatul se deplasează înainte sau înapoi în linie dreaptă şi cu viteză constantă, sau cînd se roteşte pe trepied pentru o filmare panoramică orizontală sau verticală — ele ne apar ca deplasări relativ neutre. Atenţia spectatorului se concentrează asupra aspectelor noi ale ambianţei pe care i le descoperă aparatul. Dar ruta aparatului poate descrie curbe de ordin superior. Mişcările lui pot deveni foarte neregulate, mai

alcs cînd este acționat manual. Viteza poate și ea să varieze. Aparatul poate căuta, șovăi, explora, se poate concentra brusc asupra vreunei acțiuni sau vreunui obiect, poate sări asupra prăzii. Mișcările complexe de acest fel nu sînt neutre. Ele definesc un eu invizibil, care capătă un rol activ, de adevărat personaj, în cadrul subiectului. Strădaniile și reacțiile acelui personaj ne sînt transmise printr-o configurație de forțe, care se vădește în comportamentul motor al aparatului.

Trebuie observat aici că aceste mișcări ale aparatului de filmat își îndeplinesc misiunea numai atunci cînd transmit impulsuri și reacții expresive și nu doar efectul mecanic al acțiunii fizice în sine. La fel cum imaginile ce redau actul sexual tind să pară grotești și nu pătimașe atunci cînd reduc omul la o simplă mașină în acțiune, tot astfel legănatul ritmic al vederilor luate de un operator în mers produc mai mult amețeală decît sens.

La un nivel și mai complex, putem observa efecte de „feed-back" ale evenimentelor anterioare asupra celor ulterioare. De exemplu, în timp ce A se apropie, B pornește brusc spre A și îl împinge înapoi. A se apropie din nou, dar cînd B inițiază un nou atac, A se retrage „la timp". Fritz Heider și Marianne Simmel au creat, în scopuri experimentale, un film de scurt metraj în care un triunghi mare, unul mic și un cerc interpretează o scenetă. S-a constatat că spectatorii atribuie spontan proprietăți „umane" acestor figuri geometrice, pe baza mișcărilor executate de ele. De pildă, triunghiul mai mare a fost descris de 97% din spectatori ca „agresiv, belicos, certăreț, bătăios, agasant, ticălos, egoist, irascibil, agitat, iritabil, bătăuș, profitînd de mărimea lui, hărțuitor cu cei mai mici decît el, dominator, avid de putere, posesiv". Expresivitatea surprinzător de mareată a figurilor geometrice în mișcare a fost demonstrată în filmele „abstracționiste" mai ample create de Oskar Fischinger, Norman MacLaren, Walt Disney și alții.

Cu cît este mai complexă configurația de forțe ce se manifestă în comportamentul motor, cu atît mai „uman" ne apare spectacolul. Nu putem însă indica un anumit nivel de complexitate la care comportamentul începe să pară uman, animat, conștient. Comportamentul uman este adesea izbitor de mașinal. De fapt, Henri Bergson susține în lucrarea sa despre rîs că ceea ce ne dă impresia de comic este tocmai descoperirea unor aspecte mașinale în comportamentul uman. Mai mult, în cadrul aceluiași mecanism animat sau inanimat, comportamentul motor poate varia mult sub raportul complexității și subtilității. Dintre părțile corpului omenesc, mîna are cel mai rafinat comportament motor ce se poate întîlni în natură, pe cînd genunchiul nu e mult mai complex decît articulația sferică a unei mașini.

Aceste considerații sînt valabile și în cazul formei. Unii artiști — cubiștii, de exemplu — au dat figurii umane unghiularitatea obiectelor anorganice, în timp ce Van Gogh reprezintă copacii, ba chiar dealurile și norii, prin curbe flexibile, umanizate. În opera lui Picasso sau a lui Henry Moore găsim întreaga gamă a complexității de la curbe rigide la curbe cu inflexiuni subtile, de ordin superior.

Corpul ca instrument

Dansatorul are un corp construit din carne și oase, un corp a cărui greutate fizică este guvernată de forțe fizice. El are experiențe senzoriale despre ceea ce se întîmplă înăuntrul și în afara corpului său, are de asemenea sentimente, țeluri, dorințe. Ca instrument artistic însă, dansatorul este alcătuit — cel puțin pentru publicul spectator — numai din ceea ce se poate vedea din el. Proprietățile și acțiunile sale, ca și în cazul pătratelor lui Michotte, sînt implicit definite de felul cum el se prezintă vizual și de ceea ce face. Șaptezeci de kilograme greutate nu există pentru ochi dacă dansatorul se mișcă cu ușurința înaripată a unei libelule. Năzuințele lui se limitează la ceea ce transpare în postură și gestică.

Aceasta nu înseamnă că trupul omenesc este un fel de configurație abstractă. Figura 258 *a* ne arată o încercare a pictorului Kandinsky de a transpune o foto-

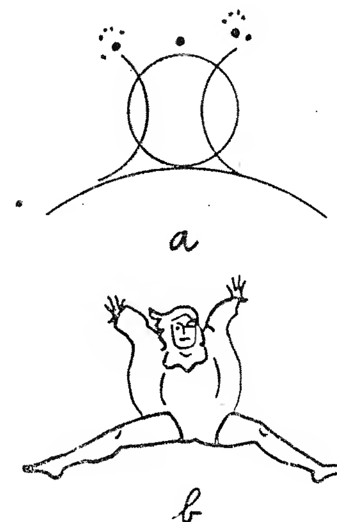


Figura 258

grafie a dansatoarei Palucca, redată aproximativ în 258 *b*, sub forma unei configurații liniare. Se poate observa că desenul păstrează, ba, poate, chiar intensifică anumite proprietăți ale corpului dansatoarei — simetria, proporțiile, dispunerea radială a membrelor pornind de la o bază masivă. El e lipsit însă de alte caracteristici, unele izvorîte din cunoștințele noastre despre trupul omenesc. Fotografia dansatoarei capătă pronunțate proprietăți dinamice din faptul că noi percepem poziția respectivă ca o deviere de la cea normală sau fundamentală.

Picioarele nu reprezintă doar o curbă circulară plată; ele sînt întinse în lături. Braţele nu sînt pur şi simplu îndreptate în sus, ci sînt ridicate. Capul este mai mult decît un simplu punct din cele trei : el e lăcaşul organelor de simţ şi al intelectului, centrul unde parvin şi de unde pleacă numeroase forţe. Iar întreaga figură se vede ca proiectată în sus de pe sol şi nu ca afirmîndu-se în repaus pe o foaie neutră de hîrtie.

Aşadar unele din proprietăţile şi funcţiunile cunoscute ale corpului sînt o parte inseparabilă a aspectului lui caracteristic. Acest fapt pune dansatorului o problemă aparte. Centrul sistemului nervos, care primeşte toate informaţiile şi dirijează toate acţiunile, nu se află în centrul vizibil al corpului, ci în cap — o anexă de dimensiuni relativ reduse şi detaşată de rest. Doar într-o mică măsură se poate arăta că acţiunea izvorăşte din această anexă — de pildă, prin expresia feţei, prin întoarcerea capului spre un punct de interes sau prin mişcarea lui pe verticală şi orizontală. Dar chiar şi aceste gesturi sînt greu de coordonat cu restul corpului. În viaţa cotidiană capul în sine execută numeroase acţiuni, pe cînd corpul rămîne, de regulă, o bază relativ indiferentă. Acelaşi lucru se poate spune şi despre mîini. Dansatorul poate renunţa explicit la corp, ca în dansurile hinduse, care se pot executa chiar şi de către un dansator în poziţie şezîndă; ele constituie naraţiuni redate cu ajutorul mîinilor, pe cînd capul şi faţa asigură un acompaniament adecvat. Dar dacă participă întregul corp, atunci acţiunea trebuie să pornească din centrii ei vizibili, motori, situaţi în tors, şi nu din centrul sistemului nervos. Dacă omul ar avea forma stelei de mare, problema n-ar mai exista. Dar discrepanţa implicită în alcătuirea corpului omenesc îndepărtează centrul specific al acţiunii dansatorului de lăcaşul vizibil al minţii.

Este adevărat că încă din vechime părţile corpului au fost identificate cu principalele funcţiuni ale organismului. Coregraful francez Fraçois Delsarte susţinea că trupul omenesc, ca instrument al expresiei, este „împărţit în trei zone: capul şi gîtul fiind zona mintală; torsul — zona spiritual-emoţională; iar pîntecele şi şoldurile — zona fizică. Braţele şi picioarele ne asigură contactul cu lumea exterioară, dar braţele fiind prinse de tors, capătă o calitate predominant spiritual-emoţională; picioarele, ataşîndu-se de porţiune inferioară, masivă a trunchiului, au o calitate predominant fizică. Fiecare parte a corpului se subîmparte la rîndul ei în aceleaşi trei zone; în cazul braţului, bunăoară, porţiunea superioară, masivă, este fizică, iar antebraţul — spiritual-emoţional, pe cînd mîna este mintală. La picior, coapsa este fizică, gamba — spiritual-emoţională, iar laba — mintală". Această descriere îmbină ceea ce ştim despre funcţiile mintale şi fizice şi despre situarea lor în corp cu simbolismul spontan al corpului ca imagine vizuală.

Isadora Duncan raţiona ca dansatoare atunci cînd spunea că plexul solar este lăcaşul corporal al sufletului deoarece centrul vizual şi motor al mişcărilor de dans este torsul. Dar afirmaţia ei ascunde faptul că atunci cînd mişcarea izvorăşte din tors, activitatea umană ne apare ca fiind dirijată de funcţiile nervoase vegetative şi nu de capacităţile cognitive ale intelectului. Dansul central pe tors îl prezintă pe om mai ales ca un copil al naturii, nu ca un purtător de spirit. Multe din dificultăţile dansatorilor tineri implică o rezistenţă conştientă sau inconştientă la trecerea dinspre controlul sigur al raţiunii către recunoaşterea „impudică" a instinctului. Ar fi tentat să încercăm o paralelă cu sculptura, unde tema compoziţională se dezvoltă frecvent din centrul torsului, rămînînd uneori limitată la un tors fără cap sau membre.

La fel ca în alte forme de artă, toate mişcările ce se execută în dans şi în interpretarea scenică trebuie subordonate unei teme dominante. În viaţa cotidiană corpul realizează coordonarea motoric fără dificultăţi, odată depăşite fazele iniţiale ale formării. Cînd copilul învaţă să meargă, el face fiecare pas separat şi deliberat. Aceeaşi lipsă de integrare se poate observa ori de cîte ori dobîndim o nouă pricepere motorie. În cazul dansatorilor şi actorilor, întregul comportament motor trebuie învăţat din nou pînă ce devine din nou spontan, la un nivel superior de dirijare şi execuţie.

Cînd cineva e conştient de sine, supunerea lină faţă de tema dominantă a unei mişcări este tulburată de intervenţia bruscă a controlului conştient prin centrii secundari de acţiune. Într-un eseu despre teatrul de păpuşi, poetul Heinrich von Kleist recomanda dansatorului exemplul marionetei, care după părerea sa are avantajul negativ de a nu fi niciodată afectată. „Căci afectarea, după cum ştiţi, apare atunci cînd sufletul *(vis motrix)* se află în alt punct decît centrul de greutate al mişcării. Întrucît păpuşarul, ţinînd sforile, nu poate acţiona decît asupra acestuia, toate celelalte membre sînt aşa cum trebuie să fie, fără viaţă; ele sînt simple penduluri şi, ca atare, urmează legea gravitaţiei; o excelentă calitate, pe care o căutăm în van la cei mai mulţi dintre dansatorii noştri .... Priviţi-l pe tînărul F. atunci cînd, întruchipîndu-l pe Paris, stă între cele trei zeiţe şi dă mărul Venerei; sufletul lui — este penibil să vezi aşa ceva — se află în cot. Asemenea greşeli ... sînt inevitabile, căci am mîncat din pomul cunoaşterii. Dar raiul este zăvorît, iar îngerul e înapoia noastră; trebuie să călătorim în jurul lumii şi să vedem nu cumva mai există vreo intrare prin dos". Desigur, Kleist simplifica lucrurile. Nu se poate obţine un model de perfecţiune la cel mai scăzut nivel de integrare, cînd membrele, fără viaţă, se tîrăsc în urma mişcării unui punct central. Chiar şi păpuşarul trebuie să rezolve sarcina delicată a organizării diferiţilor centri de mişcare potrivit cu funcţiile lor în cadrul ansamblului.

Imaginea kinestezică a corpului

În dans şi în interpretarea scenică, artistul, unealta sa şi munca sa se contopesc într-un singur obiect fizic: corpul omenesc. O consecinţă curioasă este aceea că spectacolul se creează esenţialmente într-un mediu de exprimare artistică, dar publicul îi apare în altul. Spectatorul receptează pur şi simplu o operă de artă vizuală. Dansatorul se foloseşte uneori de oglindă; cîteodată el are, de ase-

menea, o imagine vizuală mai mult sau mai puţin vagă a interpretării sale; şi, desigur, ca membru al unui grup sau ca maestru de balet, el vede acţiunile celorlalţi dansatori. Dar în ce priveşte propriul său corp, el lucrează mai ales prin intermediul senzaţiilor kinestezice din muşchi, tendoane şi articulaţii. Faptul este demn de notat, chiar şi numai pentru că unii esteticieni susţin că doar simţurile superioare ale văzului şi auzului oferă mijloace de exprimare artistică.

Orice formă kinestezică este mişcare. Michotte observă că „mişcarea pare a fi indispensabilă existenţei fenomenale a corpului, iar postura constituie probabil doar faza terminală a mişcării". Merleau-Ponty subliniază: „Corpul meu îmi apare ca postură"; el adaugă că, spre deosebire de obiectele observate vizual, corpul nu are o spaţialitate poziţională ci una situaţională „Cînd stau în faţa biroului şi mă sprijin pe el cu ambele mîini, tot accentul cade pe mîini, în timp ce întregul corp vine după ele ca o coadă de cometă. Nu că nu mi-aşi da seama de amplasarea umerilor sau şoldurilor, dar aceasta este numai implicată în cea a mîinilor, iar întreaga mea postură este, ca să spunem aşa, „citită" prin sprijinirea mîinilor pe birou".

Dansatorul îşi construieşte interpretarea din senzaţii de tensiune şi relaxare, pe simţul echilibrului, care diferenţiază stabilitatea trufaşă a verticalei cu aventurile pline de risc ale fandărilor şi căderilor. Natura dinamică a experienţei kinestezice este cheia surprinzătoarei corespondenţe dintre ceea ce crează dansatorul prin senzaţiile sale musculare şi imaginea corpului său recepată de spectatori. Calitatea dinamică este elementul comun care uneşte cele două mijloace de exprimare. Cînd dansatorul îşi ridică braţul, el simte în primul rînd tensiunea ridicării. O tensiune asemănătoare este transmisă vizual spectatorilor, prin imaginea braţului dansatorului.

Atunci cînd balerinii şi actorii coordonează mijloacele kinestezice cu cele vizuale, o problemă importantă este învăţarea intensităţii mişcărilor. Nesiguranţa iniţială în această privinţă se poate datora în parte faptului că, aşa cum ne spune Michotte, imaginea noastră dinamică despre corp are limite vagi, fiind un fel de „amoebă kinestezică" fără contururi precise. Michotte precizează că aceasta se întîmplă deoarece corpul este unicul conţinut al cîmpului kinestezic. Nu există nimic în jurul lui sau dincolo de el, nici un „fond" de care să se detaşeze ca „figură". Putem astfel evalua amploarea şi intensitatea mişcărilor noastre în raport una cu alta, dar ştim prea puţin despre efectul lor ca imagini vizuale în cîmpul ambiant. Dansatorul trebuie să înveţe cît de amplă sau de rapidă trebuie să fie o mişcare pentru a produce efectul dorit.

Desigur, dimensiunile corecte depind şi de funcţia mişcărilor respective în ansamblul spectacolului, ca şi de mărimea imaginii receptate de spectator. Mişcarea dansatorului poate fi mai largă decît a actorului, al cărui comportament vizual este subordonat textului rostit. Din acelaşi motiv, a fost necesară o atenuare a gesturilor atunci cînd filmul sonor a adăugat imaginii dialogul. Interpretarea pe scenă cere mişcări mai ample decît cea de pe ecran, iar uşoara ridicare a unei sprîncene în groplan echivalează cu un gest intens de surpriză într-un plan general. Pentru a satisface aceste cerinţe, balerinul şi actorul trebuie să-şi formeze scări kinestezice adecvate de mărime şi viteză.

În sfîrşit, este esenţial pentru activitatea dansatorului şi actorului ca dinamica vizuală să se distingă net de simpla locomoţie. Am observat mai sus că mişcarea pare moartă atunci cînd dă impresia unei simple deplasări. Fireşte, din punct de vedere fizic orice mişcare se datoreşte unei forţe oarecare. Dar ceea ce contează pentru spectacolul artistic este dinamica transmisă vizual publicului, căci numai dinamica poate genera expresie şi sens.

Deosebirea dintre simpla deplasare a corpului şi membrelor şi expresia vizuală obţinută prin acţiune dinamică este clar expusă în sistemul de analiză a dansului elaborat de Rudolf von Laban. În versiunea mai veche a acestui sistem, o mişcare era definită doar prin atributele legate de vectori fizici: Traseu (direcţia în spaţiu), Pondere (punctul de aplicare) şi Durată (viteza). Această descriere prin mărimi măsurabile omitea cea mai importantă proprietate a comportamentului motor omenesc: natura impulsului sau efortului, numită de Laban *Antrieb*. Forma mişcării în spaţiu trebuia să fie corelată cu impulsul ce îi dădea naştere, deoarece numai un anumit impuls poate genera o anumită mişcare. Irmgard Bartenieff, explicînd această analiză bazată pe efort şi formă, relevă, de pildă, următoarea deosebire: O deplasare pur gestică a unei părţi a corpului este generată de un impuls local limitat, spre deosebire de o acţiune posturală, care se răspîndeşte din centru prin întregul corp, afectîndu-i vizibil toate părţile şi realizîndu-şi manifestarea finală în gesturi specifice de indicare, împingere sau extensie. Sistemul mai vechi al lui Laban ar putea descrie aceste două exemple de comportament în termeni identici, pe cînd categoriile lui ulterioare vădesc diferenţa crucială dintre ele.

Cele trei variabile ale sistemului ulterior, sînt de ordin calitativ: *Spaţiul* se referă la traseul mişcării, care poate fi rectiliniu şi direct sau flexibil şi indirect; *Forţa* indică diferenţa dintre o manifestare viguroasă şi o imponderabilitate delicată; *Timpul* diferenţiază între lîncezeala şovăitoare şi un „demaraj" brusc. Concepîndu-şi activitatea în funcţie de aceşti factori, studentul învaţă, nu imitînd poziţii corporale din exterior, ci înţelegînd care impulsuri produc efectul dorit. Ceea ce vrea să transmită dansatorul sau actorul nu este limbajul gestic al unui semafor care îşi transmite mesajul codat spre intelectul celui care îl recepţionează, ci mai curînd o configuraţie de forţe vizuale, al cărei impact este simţit fără întîrziere. Acest exemplu ne duce la subiectul ultimelor capitole ale cărţii de faţă: dinamica tensiunii direcţionate şi expresia inerentă acesteia.

9 DINAMICA

Încercînd să descoperim cauza pentru carc un obiect vizual sau un fenomen se prezintă în modul respectiv, pînă acum am fost bine călăuziţi de ceea ce am numit principiul simplităţii. Acest principiu, un canon de bază al psihologiei gestaltiste, ne spune că orice imagine vizuală tinde spre cea mai simplă configuraţie disponibilă simţului vizual în condiţiile date. El ne-a lămurit de ce anumite forme sau culori se contopesc sau se separă, de ce unele lucruri par plane, pe cînd altele au adîncime şi volum; el ne-a permis să înţelegem baza raţională a completitudinii şi incompletitudinii, întregului şi părţii, compactităţii şi transparenţei, mişcării şi repausului. Dacă un singur principiu fundamental poate lămuri atîtea fenomene diferite, îi datorăm recunoştinţă. Dar ajunşi aici trebuie să admitem că numai tendinţa spre simplitate nu poate explica tot ce vedem; ea ne-ar duce la formulări unilaterale dacă n-ar fi contrabalansată de un al doilea principiu, la fel de important.

Simplitatea nu este de ajuns

Dacă simplitatea ar fi unicul ţel al artei, pînzele vopsite uniform sau cuburile perfecte ar constitui cele mai atractive realizări artistice. În anii din urmă artiştii ne-au oferit, de fapt, asemenea exemple de „artă minimală". Din punct de vedere istoric, acestea erau necesare pentru a mîngîia ochii unei generaţii care se rătăcise în complexitate şi dezordine, dar ele au servit şi pentru a dovedi că odată ce şi-a îndeplinit menirea terapeutică, un regim „de cruţare" nu mai satisface.

Lecţia a fost foarte utilă, chiar şi numai pentru că o tradiţie de estetică clasicistă ne învăţase să descriem şi să judecăm forma artistică sub raportul exclusiv al armoniei şi echilibrului — acea „nobilă simplitate şi măreţie tăcută" pe care Joachim Winckelmann o proclamase în veacul al XVIII-lea ca fiind idealul artei greceşti antice şi criteriul nepieritor al celei de azi. Începusem să înţelegem că descrierea oricărui obiect vizual, fie el grecesc, „minimal" sau de alt fel, rămîne hotărît incompletă dacă se mărgineşte la a arăta că totul se îmbină de minune. Analiza unităţii şi echilibrului, deşi indispensabilă, evită întrebarea fără de care orice mesaj vizual rămîne incomprehensibil: Ce anume se unifică şi se

echilibrează? La această întrebare nu se poate răspunde doar prin referiri la subiect. Ea implică în primul rînd forma pe care o vedem.

În lumea fizică, principiul simplităţii domneşte necontestat numai în cadrul unor sisteme închise. Dacă nu mai pot pătrunde alte cantităţi de energie, forţele ce alcătuiesc sistemul se reorganizează între ele pînă ce se ajunge la echilibru şi nu mai pot avea loc alte schimbări. Această stare finală se vădeşte vizual prezentîndu-se sub cea mai simplă formă disponibilă în împrejurările respective. Astfel, apa turnată într-un sistem de ţevi comunicante dispuse vertical va atinge acelaşi nivel în toate ţevile. Organismul însă nu este de loc un sistem închis. Fizic, el compensează consumul propriu de energie utilizabilă extrăgînd căldură, oxigen, apă, zahăr, sare şi alte substanţe nutritive din mediul ambiant. Şi psihologic fiinţa vie îşi completează „carburantul" necesar acţiunii, absorbind informaţii prin intermediul simţurilor, informaţii pe care apoi le prelucrează şi le transformă înăuntrul său. Creierul, intelectul sesizează schimbarea şi rîvneşte la ea; el tînjeşte după creştere, doreşte provocarea, aventura. Omul preferă viaţa morţii, activitatea inactivităţii. Trîndăvia, departe de a fi o tendinţă firească, este în general impusă de infirmitate, de teamă sau de vreo altă împrejurare anormală. În acelaşi timp, tendinţa spre simplitate acţionează permanent. Ea creează cea mai armonioasă şi unitară organizare cu putinţă în respectiva constelaţie de forţe, asigurînd astfel funcţionarea optimă a minţii şi a corpului atît în interior cît şi în raporturile lor cu ambianţa fizică şi socială.

Noi ne reprezentăm mintea umană ca o interacţiune de tendinţe spre reducerea şi spre intensificarea tensiunilor. Tendinţa de reducere a tensiunilor nu se poate manifesta nestînjenit decît în cazul dezintegrării finale — moartea. Ea este contracarată de ceea ce am numit undeva tendinţa anabolică, constructivă, de creare a unei teme structurale. Această temă structurală este conţinutul şi obiectul activităţii mintale (fiind incluse aici toate funcţiile şi operaţiile specifice). Nici chiar cel mai elementar act vizual nu s-ar putea produce dacă creierul ar fi guvernat doar de tendinţa spre simplitate. Rezultatul ar fi un cîmp omogen, în care fiecare senzaţie nouă s-ar dizolva ca un cristal de sare în apă. Dimpotrivă, atunci cînd ochiul se îndreaptă spre un obiect proiecţia optică a acestuia se impune cîmpului vizual ca o constrîngere, ca o temă structurală. Dacă configuraţia de stimuli o permite, forţele din cîmpul vizual o vor organiza, sau chiar modifica, dîndu-i întreaga măsură de simplitate posibilă. Şi aici operează o interacţiune de tendinţe spre reducerea şi spre intensificarea tensiunilor. Rodul acestui proces extrem de dinamic este obiectul vizual aşa cum îl vedem.

Aceeaşi dublă dinamică se reflectă în orice operă de artă vizuală. Există o temă structurală, sugerată poate de subiect, dar alcătuită mai ales din configuraţia forţelor percepute. Acestei teme i se dă forma cea mai simplă compatibilă cu caracterul mesajului. În funcţie de mesaj şi de stilul lucrării, tensiunea poate fi mică şi ordinea simplă, ca, de pildă, într-un şir de figuri frontale dintr-un mozaic bizantin sau în imobilitatea unui profil grecesc; ori tensiunea poate

fi mare și ordinea complexă, ca în profilele colțuroase ale tîrgoveților lui Daumier sau în figurile contorsionate, în racursiuri brutale ale unui Tiepolo. S-ar putea încerca să se atribuie fiecărui stil artistic locul său pe o scară variind de la minimum la maximum de tensiune vizuală. În situații perceptuale elementare, am văzut acționînd aceste proporții variabile de reducere și sporire a tensiunii atunci cînd am discutat fenomenele de nivelare și diferențiere vizuală.

Dinamica și interpretările ei tradiționale

Constatăm așadar că orice obiect vizual este o entitate eminamente dinamică. Acest fapt, fundamental pentru întregul fenomen al percepției, este lesne scăpat din vedere dacă urmăm practica obișnuită de a descrie procesele senzoriale prin proprietăți pur măsurabile. Ce este un triunghi echilateral? O îmbinare de trei drepte egale în lungime, care se întîlnesc în unghiuri de 60°. Ce sînt nuanțele de roșu și portocaliu care se văd pe o pînză? Lungimi de undă măsurînd 700 și, respectiv, 610 milimicroni. Iar mișcarea? O definim prin direcție și viteză. Deși utile în scopuri practice și științifice, aceste descrieri prin mărimi măsurabile neglijează calitatea esențială a oricărei percepții, ascuțișul agresiv al triunghiului, ciocnirea discordantă a culorilor, impetuozitatea mișcării.

Aceste proprietăți dinamice, intrinseci oricărui lucru perceput de ochii noștri, sînt atît de fundamentale încît putem afirma: *Percepția vizuală constă în receptarea forțelor vizuale.* Această afirmație este valabilă chiar și în cel mai practic sens. O stîncă ce îmi barează calea nu e definită în primul rînd prin caracteristicile ei de mărime, formă și culoare, ci ca o întrerupere bruscă a curgerii spre înainte, a trăirii mele dinamice de-a lungul șoselei. Orice observator ale cărui deprinderi nu sînt complet denaturate de practica măsurătorilor statice, care domină civilizația noastră, va confirma observația lui Henri Bergson: „C'est que la forme est pour nous le dessin d'un mouvement".*

Viziunea poetică se concentrează asupra dinamicii percepției ca purtătoare a expresiei. Bunăoară, Howard Nemerov scrie:

Ochiul pictorului privește nașterea și moartea
Împreună, văzînd o unică energie
Manifestă, pentru o clipă, în orice formă,
Ca, în copac, creșterea copacului
Explodînd din sămînță și tot astfel
Comprimîndu-se în jos și spre înăuntru,
Chemînd soarele și ploaia.

Tot atît de încărcată cu cuvinte dinamice este orice descriere reușită a unei opere de artă. Nikolaus Pevsner discută astfel menirea stilului gotic în arhitectură: „Aceasta menire era să însuflețească masele inerte de zidărie, să accelereze

* Forma este pentru noi reprezentarea unei mișcări.

mișcarea spațială, să reducă un edificiu la aparența unui sistem de linii nervoase, pline de energie." Limbajul este metaforic. El descrie forțele vizuale ca pe niște forțe mecanice acționînd asupra materiei fizice. Și totuși nu găsim o terminologie mai adecvată pentru a descrie ceea ce vedem cînd privim o clădire gotică. Numai subliniind aspectele dinamice putem arăta clar că o clădire este ceva mai mult decît o îngrămădeală de pietre felurit fasonate.

Este de înțeles că termenul „mișcare" a fost deseori folosit cu referire la dinamica vizuală. T. S. Eliot spune despre un ulcior chinezesc că „se mișcă perpetuu în nemișcarea lui". Artiștii dau o mare însemnătate acestei calități. O figură pictată căreia îi lipsește calitatea dinamică este, după Leonardo da Vinci „de două ori moartă, odată pentru că este o plăsmuire, a doua oară pentru că nu arată mișcare, nici a minții și nici a corpului".

Cum, totuși, referirile la mișcare sînt evident metaforice în cazul picturii, sculpturii, arhitecturii sau fotografiei, nimic nemișcîndu-se aici fizic, care este în mod exact natura fenomenului vizual descris astfel? Teoria vehiculată de filozofi și psihologi evită să dea un răspuns clar, susținînd că în asemenea situații observatorul are iluzia că vede efectiv un fenomen de locomoție sau, mai subtil dar și mai puțin clar, că imaginea ne apare ca și cum s-ar mișca — poate pentru că privitorul înregistrează în propriul său corp reacțiile kinestezice respective. Această din urmă afirmație se poate găsi, de pildă, în explicația dată de Hermann Rorschach răspunsurilor motorii la petele sale de cerneală.

Presupunerea de la baza acestei teorii este că imaginea, provenind în fond de la un obiect fizic imobil, nu poate avea în sine calități dinamice, și că aceste calități trebuie deci adăugate perceptului dintr-o altă resursă a privitorului. Această resursă o constituie, se afirmă, cunoștințele lui despre lucrurile aflate în mișcare reală. Privind statuia de bronz a unei dansatoare, observatorul își amintește cum arată o dansatoare reală. Aceste cunoștințe îl determină să vadă mișcare acolo unde ea nu există sau, cel puțin, să înzestreze obiectul imobil cu o vagă mobilitate.

Este o teorie neinspirată, care contravine faptelor în mai multe privințe. Instantaneele fotografice ne demonstrează oricînd că unele imagini pot arăta o balerină sau un fotbalist în plină mișcare, pe cînd în altele figura umană este oprită stîngaci „în zbor", ca paralizată. Într-o pictură sau sculptură bună corpurile se mișcă liber; în una proastă, ele sînt țepene, rigide. Aceste deosebiri apar deși atît fotografiile, picturile și statuile bune, cît și cele proaste, pot fi în egală măsură asociate de privitor cu experiența lui trecută. În cazul celor de proastă calitate, înțelegem că ele reprezintă mișcare, însă nu numai că n-o vedem, ci resimțim supărător absența ei.

Această obiecție poate fi întîmpinată cu o versiune mai rafinată a aceleiași teorii, în sensul că asociația nu se bazează pe obiecte ca atare (un om care aleargă, o cădere de apă), ci pe formele, direcțiile, valorile de strălucire cu ajutorul cărora sînt reprezentate obiectele. Știm din experiența cotidiană că anumite proprietăți

perceptuale se asociază cu mișcarea și cu obiectele în mișcare. De pildă, mișcarea prin apă lasă o urmă în formă de pană. Peștii, navele, săgețile, păsările, avioanele, automobilele au forme convergente, ascuțite. Tot astfel, o poziție oblică a obiectelor sugerează mișcare potențială sau reală, deoarece ea deviază de la pozițiile de repaus, adică de la cea în suspensie verticală sau de la cea orizontală, pe sol. De asemenea, o anumită estompare sau gradație a umbririi se observă la obiectele ce se mișcă rapid — roți, automobile, brațe, picioare, steaguri. Așadar, conform acestei variante a teoriei tradiționale, se poate presupune că orice imagine vizuală care prezintă obiecte prin intermediul unor calități perceptuale ca forma ascuțită, direcția oblică și suprafața umbrită sau estompată vor crea o impresie de mișcare, aceleași obiecte apărînd însă rigide în imagini care nu satisfac condițiile perceptuale.

Proprietățile perceptuale enumerate în această variantă a teoriei empiriste tind, de fapt, să genereze o dinamică vizuală. Mai mult, folosind criterii formale în loc să se refere la conținut, teoria evită să limiteze efectul la imagini ale unor obiecte mobile. Ea poate explica de ce imaginile unor copaci ori munți pot părea foarte dinamice și de ce acestea se poate întîmpla și în cazul unor forme total „abstracte" din artă sau arhitectură.

În ambele versiuni ale teoriei, totuși, dinamica vizuală derivă din experiența locomoției și se postulează că proprietatea percepută în imagine este o reconstituire deplină sau parțială a unei astfel de locomoții reale. Acest lucru este inexact. În mod relativ paradoxal, atunci cînd formele imobile reușesc cel mai bine să creeze impresia de deplasare în spațiu, ele nu ne apar dinamice ci, dimpotrivă, supărător de paralizate. În compozițiile imperfect echilibrate, bunăoară, diferitele forme nu-și stabilizează reciproc amplasarea, părînd mai degrabă a voi să se mute în poziții mai potrivite. Această tendință, departe de a face ca lucrarea să aibă un aspect mai dinamic, transformă „mișcarea" în inhibiție. Formele par înghețate, înțepenite în poziții arbitrare. A fost introdusă dimensiunea timp, care nu-și are locul în artele imobile, și ea generează o interpretare greșită.

În *Sf. Ieronim* al lui El Greco (fig. 259), ușoara mișcare spre dreapta a bărbii contrabalansează amplasarea mîinilor și a cărții în stînga. Dacă acoperim porțiunea de sub linia punctată, echilibrul dispare. Acum barba pare a fi „suflată" lateral de un ventilator, tinzînd să revină la poziția verticală de repaus. O face această tendință să pară mai dinamică? Dimpotrivă, pe cînd în tabloul complet barba atîrnă liber, neforțat, în compoziția incompletă ea este incomod împiedicată să se miște. Acea calitate pe care pictorii și sculptorii o numesc „mișcarea" formei imobile nu apare decît dacă orice indiciu că obiectul s-ar putea realmente mișca sau schimba este riguros eliminat.

O diagramă a forțelor

Dacă dorim să tratăm corect problema dinamicii vizuale, ar trebui să vorbim de „mișcare" cît mai puțin posibil. Wassily Kandinsky, analizînd proprie-



Figura 259
EL GRECO, Sf. Ieronim, *1594—1600, colecția Frick, New York.*

tăţile punctului, liniei şi suprafeţei, remarca: „Eu înlocuiesc conceptul aproape universal admis de mişcare cu cel de «tensiune». Conceptul curent folosit este imprecis şi duce la abordări incorecte, care la rîndul lor provoacă alte neînţelegeri terminologice. Tensiunea este forţa inerentă elementului; ca atare, ea este doar una din componentele mişcării active. La aceasta trebuie adăugată direcţia".

Tensiunea direcţionată, aşadar, este ceea ce avem în vedere atunci cînd discutăm dinamica vizuală. Ea este o proprietate intrinsecă a formelor, culorilor şi locomoţiei, iar nu ceva adăugat perceptului de către imaginaţia unui observator care apelează la memoria sa. Condiţiile ce generează dinamica trebuie căutate în obiectul vizual însuşi.

Ţinînd seama de faptul că dinamica este chintesenţa experienţei perceptuale şi că ea este atît de prompt acceptată de poeţi, artişti şi critici, ne surprinde că teoreticienii şi experimentaliştii i-au acordat atît de puţină atenţie. Chiar şi un observator atît de ager ca filozoful Hans Jonas afirmă că „în natura imaginii nu există nici o experienţă de forţă, nici un element de impuls sau cauzalitate tranzitivă". Aceastä opacitate la un fapt evident este probabil generată de ceea ce psihologii numesc „eroare de stimul", adică presupunerea că dacă o proprietate nu poate fi găsită în obiectul fizic de la care provine stimulul, ea nu poate exista nici în imaginea perceptuală.

Să abordăm fenomenul pas cu pas. Obiectele din natură au adesea o puternică dinamică vizuală, deoarece formele lor sînt urme ale forţelor fizice care au creat respectivele obiecte. Mişcarea, dilatarea, contracţia, procesele de creştere — toate acestea se pot manifesta ca forme dinamice. Curba marcat dinamică a unui val oceanic este rezultatul presiunii ascendente a apei, opusă forţei contrare a gravitaţiei. Urmele valurilor pe nisipul umed al unei plaje îşi datoresc contururile sinuoase mişcării apei: iar în vastele convexităţi ale norilor şi în linia zimţată a unui lanţ de munţi percepem direct natura forţelor mecanice care le-au generat.

Formele şerpuitoare, răsucite, bombate ale tulpinilor, ramurilor, frunzelor şi florilor reţin şi repetă mişcările creşterii. Biologul Paul Weiss notează că „ceea ce percepem ca formă statică este doar rezultatul, trecător sau durabil, al proceselor formative"; iar lucrarea lui D'Arcy Thompson se bazează pe faptul că forma unui obiect este o „diagramă a forţelor". Max Burchartz recurge la următoarea exemplificare: „Melcii care îşi clădesc cochiliile ne dau o pildă de construcţie ritmică. Cochiliile sînt făcute din excreţii de pastă calcaroasă lichidă, căreia îi dau formă mişcările ritmice ale corpului şi care apoi se întăreşte. Cochiliile melcilor sînt mişcări expresive împietrite de prima clasă." Astfel natura e vie în ochii noştri în parte pentru că formele ei sînt fosile ale proceselor care le-au dat naştere. Trecutul nu este numai dedus din indicii, ci receptat direct sub aspectul unor forţe şi tensiuni prezente şi active în forme vizibile.

Operele de artă sînt rareori produse fizic de forţele pe care le percepem în forma lor. Răsucirea spiralată a unei figuri baroce n-a fost creată prin acelaşi tip de contorsionare a materialelor fizice care determină forma spiralată a unei frînghii sau a coarnelor de berbec. Nu există forţe care să modeleze şi să însufleţească marmura. Opera de artă este creată de forţa aplicată din exterior de braţele şi corpul artistului, iar loviturile de daltă ale sculptorului rareori au vreo afinitate formală cu înfăţişarea statuii.

Aceste acţiuni motorii lasă totuşi urme prin ceea ce am putea numi calităţile lor grafologice. Mişcările mîinii pot fi sesizate în urmele lăsate de toc pe hîrtie atunci cînd scriem. Aici formele standardizate ale literelor sînt recreate printr-o activitate motorie, iar grafologii sînt obişnuiţi să evalueze comparativ contribuţia mişcării cu efectul intenţiei de a imita vizual modelul. Cînd factorul motor este puternic, literele se înclină în sensul mişcării — adică, mai ales spre dreapta — iar unele colţuri dispar, unele unghiuri se atenuează şi unele detalii sînt omise. Linia prezintă o curgere generală neîntreruptă, care adesea face scrisul ilizibil. În acest mod grafologul apreciază indirect forţa temperamentală şi impulsurile vitale în raport cu controlul prin voinţă, care ghidează acţiunea în sensul sarcinii urmărite. Scrisul de mînă este o diagramă vie de forţe psihofizice.

Şi în cazul unor opere de artă putem evalua forţa relativă a celor doi factori. S-au înregistrat fotografic desenele executate de Picasso prin mişcarea unei lanterne într-o încăpere întunecoasă. Curbele trasate arată clar predominanţa factorul motor asupra organizării vizuale, deosebindu-se astfel de ceea ce se vede în majoritatea desenelor făcute de Picasso pe hîrtie. Schiţele făcute la repezeală diferă în mod asemănător de lucrările îngrijite, iar stilul oricărui artist sau al oricărei epoci dezvăluie o stare de spirit caracteristică prin măsura în care se dă frîu liber factorului motor. Atunci cînd în timpul Renaşterii şi ulterior s-a dezvoltat o tendinţă de a considera şi aprecia opera de artă ca produs al creaţiei individuale, trăsătura de penel a devenit un element legitim al formei artistice, iar urmele lăsate de degetele sculptorului erau păstrate, oarecum paradoxal, chiar şi pe versiunile în bronz ale figurilor de argilă. Desenele, mai înainte simple faze pregătitoare în munca de atelier, erau acum colecţionate ca opere de artă în sine. Dinamica actului de creaţie devenise un adaos preţuit la activitatea de creare a formelor înseşi.

Diferenţe semnificative sub raport grafologic pot fi detectate între trăsăturile neinhibate, spontane ale unui Velasquez sau Frans Hals, cele violent contorsionate ale lui Van Gogh şi straturile de tuşe aplicate uşor dar grijuliu în tablourile impresioniştilor sau ale lui Cézanne. Eixtă ceva penibil de mecanic în uniformitatea punctelor aplicate de pointillişti, iar nivelarea atentă a oricărui element personal în textura şi linia lui Mondrian, Vasarely şi alţi pictori abstracţionişti „geometrici" concordă cu absenţa curbelor în operele lor şi cu îndepărtarea temelor lor de natură şi de viaţă.

Artiştii ştiu că trăsăturile dinamice ale actului motor fizic se reflectă în lucrări, apărînd ca proprietăţi dinamice corespunzătoare. Ei nu numai că folosesc mişcări relaxate ale braţului şi încheieturii mîinii, care se traduc în linii

fluente, dătătoare de viaţă, dar în multe cazuri chiar încearcă să-şi pună corpul într-o stare kinestezică adecvată naturii subiectului abordat. Bowie examinează principiul „mişcării vii" (*sei do*) din pictura japoneză: „O caracteristică distinctivă a picturii japoneze este tăria trăsăturii de penel, denumită tehnic *fude no chikara* sau *fude no ikioi*. Cînd se reprezintă un obiect ce sugerează forţa — o faleză, ciocul sau ghearele unei păsări, laba unui tigru sau ramurile unui copac, în momentul aplicării penelului sentimentul de forţă trebuie invocat şi simţit prin tot trupul artistului, braţul şi mîna căruia îl transmit penelului şi, astfel, obiectului pictat". Lipsa de viaţă a multor reproduceri tipărite ori mulaje de ghips se datoreşte parţial faptului că trăsăturile, tuşele, liniile şi muchiile n-au fost create, ca în cazul originalelor, de forţe active de-a lungul traiectoriilor mişcării, ci de presiunea perpendiculară a maşinii de imprimat sau din fluidul amorf de ipsos.

La sfîrşitul capitolului precedent am subliniat că actorii sau balerinii trebuie să facă un efort special de a-şi înzestra mişcările cu dinamica vizuală potrivită. Se ştie că unii cineaşti practică tehnicile karate sau ale gimnasticii chinezeşti pentru a putea manipula camera de filmat cu o mişcare lină şi concentrată, care să transpară şi pe ecran.

Experimente cu tensiuni direcţionate

Nu toate calităţile dinamice ale operelor de artă sînt generate de forţe fizice corespunzătoare. Michelangelo netezea cu grijă volumele figurilor sale, eliminînd astfel urmele dălţii, care încă se mai pot vedea la cîteva din lucrările sale neterminate; şi nici o dilatare fizică din interiorul marmurii nu explică muşchii bombaţi ai lui *Moise*.

Dar chiar dacă toate elementele de dinamică vizuală s-ar datora manifestării directe a unor forţe fizice, acest lucru n-ar justifica efectul perceptual al operei finite asupra minţii observatorului. Acest efect nu se datoreşte cunoaşterii de către observator a cauzei respective. Mai degrabă trebuie să căutăm proprietăţile vizibile ale perceptului care dau naştere acestui fenomen.

În faza actuală a cercetărilor, echivalentul fiziologic al dinamicii perceptuale nu poate fi urmărit direct în sistemul nervos. Există totuşi probe tangibile că cîmpul vizual este străbătut de forţe active. Cînd forma sau mărimea imaginilor pe care le vedem diferă de cea a proiecţiei de pe retină, stimulii ce ne parvin sînt probabil modificaţi de procese dinamice din sistemul nervos. Aşa-numitele iluzii optice constituie cea mai evidentă demonstraţie a faptului mai universal că, pentru a adopta terminologia lui Edwin Rausch, în percepţie *fenograma* adesea nu repetă *ontograma*. Ceea ce vedem nu este identic cu ceea ce se imprimă asupra ochiului.

Mai sus, vorbind despre echilibru, am notat că spaţiul vizual este anizotrop; de pildă, aceeaşi linie ne pare mai lungă în poziţie verticală decît în poziţie orizontală. Denaturări similare ale realităţii obiective se nasc din anumite

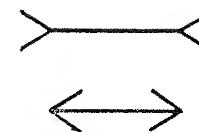


Figura 260

configuraţii în interiorul cîmpului vizual. Rausch citează binecunoscuta iluzie Müller-Lyer (fig. 260). În ontograma acestei figuri cele două linii orizontale sînt de lungime egală, dar în fenograma văzută de noi ele sînt inegale. Sub raport dinamic, se poate spune că vîrfurile de săgeată din partea de sus comprimă imaginea, pe cînd cele de jos tind să o alungească. Se creează astfel tensiuni, cărora li se supun cele două bare orizontale: „În măsura în care figura cedează tendinţei de anulare a tensiunii (*Entzerrungstendenz*), efectul se manifestă în scurtarea sau lungirea liniei principale". „Adaosul" perceptual este o reducere a tensiunii vizuale.

Iluzia Poggendorf (fig. 261 *a*) este citată de Rausch ca un alt exemplu al aceluiaşi fenomen. Orice formă orientată oblic creează tensiune, care dă naştere unei tendinţe spre ortogonalitate. În măsura în care cele două linii oblice se supun acestei tendinţe, făcînd ca unghiul cu verticalele să se apropie, aparent, de unul de 90° (fig. 261 *b* prezintă o exagerare a efectului), ele par mai curînd paralele decît secţiuni ale aceleiaşi drepte. Şi aici abaterea de la ontogramă duce la o micşorare a tensiunii.

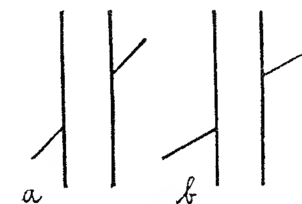


Figura 261

O situaţie ceva mai complexă este ilustrată de iluzia Hering (fig. 262 *a*). O linie obiectiv dreaptă care întretaie un mănunchi de raze se curbează spre centru. În acest caz, configuraţia centrică şi divergentă creează un cîmp neomogen, în care rectiliniaritatea obiectivă nu mai este lipsită de tensiune, aşa cum ar fi într-un cîmp omogen (*b*). Echivalentul ei în cîmpul centric ar fi o linie circulară (262 *c*), căci toate segmentele unei asemenea linii ar fi în acelaşi raport

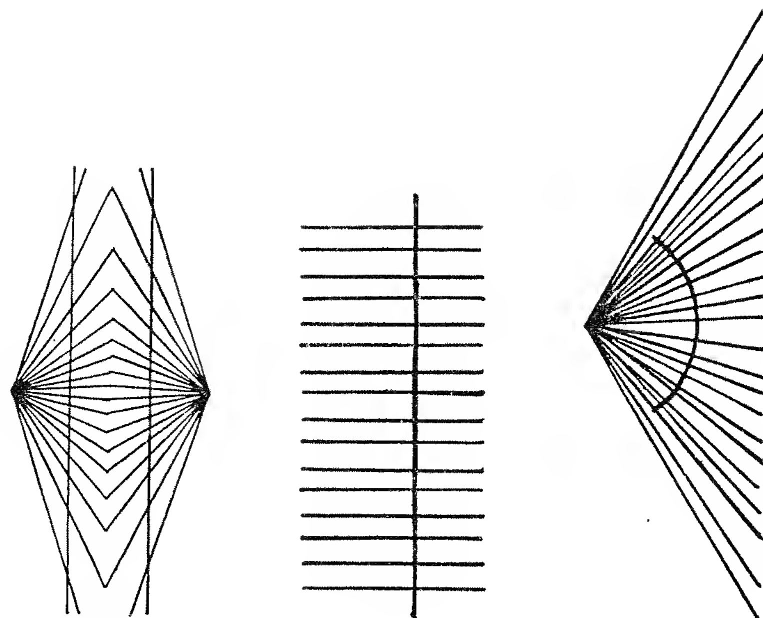


Figura 262 a Figura 262 b Figura 262 c

cu cîmpul și cu centrul lui. Dreapta din *a*, pe de altă parte, își schimbă în fiecare segment unghiul, lungimea și distanța față de centru. În măsura în care linia cedează tendinței de reducere a tensiunii noi o vedem curbîndu-se, deși caracterul rectiliniu al stimulului este prea puternic pentru a permite o transformare completă din *a* în *c*.

Efecte similare se pot obține, așa cum au dovedit-o experimentele lui Köhler și Wallach cu așa-numita remanență figurală, dacă fixăm separat o parte dintr-o asemenea configurație, privind apoi restul.

O altă serie de experimente ilustrează tendința direcțională inerentă anumitor forme simple. Werner și Wapner au constatat că dacă într-o cameră întunecoasă, în fața unui observator se plasează un pătrat luminescent astfel încît planul median să coincidă obiectiv cu marginea stîngă sau cu cea dreaptă (fig. 263 *a*), observatorul tinde să mute planul median spre centrul figurii, reducînd astfel tensiunea creată de amplasarea asimetrică a pătratului. Dacă pătratul este înlocuit cu un triunghi (20 cm baza și 20 cm înălțimea), planul sagital aparent va fi din nou mutat spre centrul figurii, deplasarea spre stînga ajungînd la 6,4 cm pentru figura 263 *b*, dar numai la 3,8 cm pentru figura 263 *c*. Aceasta pare să demonstreze că triunghiul e caracterizat inerent de o împingere laterală

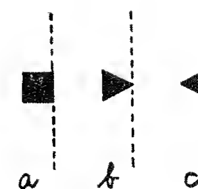


Figura 263

care reclamă o compensare mai mare cînd acționează spre dreapta decît atunci cînd se exercită spre stînga.

Aceste experimente ne amintesc de unele constatări anterioare, incluse în studiile despre locomoție ale lui Oppenheimer și Brown pe care le-am menționat în capitolul precedent. Dreptele sau dreptunghiurile par să se deplaseze mai repede prin cîmp dacă sînt orientate pe direcția de mișcare decît dacă sînt orientate perpendicular pe ea. S-a constatat de asemenea că obiectele vizuale preferă să se deplaseze pe direcția axei lor principale, pe locul doi venind preferința pentru direcția perpendiculară pe axa principală. Aceste rezultate sugerează că locomoția percepută se intensifică atunci cînd ea se conformează tensiunilor direcționate dinăuntrul obiectului. J. F. Brown remarcă în plus că discurile par să se deplaseze mult mai rapid în sus decît lateral.

În experimentele menționate pînă acum, efectul dinamicii vizuale a fost evidențiat indirect, dar măsurabil, prin schimbări de formă, orientare sau amplasare în fenogramă. Astfel de schimbări sînt probabil frecvente atît în operele de artă, dar în general nu pot fi identificate cu precizie în configurațiile mai complexe create de către artist. În schimb, tensiunea direcționată se observă ca o proprietate intrinsecă a oricărui obiect vizual. Mă voi referi încă o dată la lucrarea lui Rausch, care folosea figuri liniare — dreptunghiuri, paralelograme și romburi —, întrebîndu-și subiecții: „Ce fel de schimbări în aceste figuri ar părea arbitrare sau forțate? Ce alte schimbări ar putea părea firești, compatibile, adecvate ori chiar potențial inerente figurilor?"

Ca și în experimentele amintite mai sus, în reacțiile subiecților s-a observat tendința de a anula deformarea și, implicit, de a reduce tensiunea. Ei considerau firesc să aducă paralelograme ca cel din figura 264 *a* într-o poziție verticală sau să comprime romburile (*b*) pe axa mai lungă pentru a le transforma în pătrate. Numeroși subiecți considerau că, operînd aceste modificări, dădeau pur și simplu figurilor forma lor inițială. Ei vedeau paralelogramul ca un dreptunghi înclinat, iar rombul ca un pătrat turtit. Pe de altă parte, observatorii ezitau să propună schimbări în cazul pătratelor sau dreptunghiurilor regulate. „Pot rămîne așa cum sînt" era reacția lor tipică.

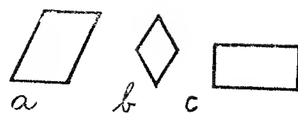


Figura 264

Mişcarea imobilă

Tensiunea direcţionată este o proprietate tot atît de autentică a obiectelor vizuale ca şi forma, mărimea sau culoarea. Sistemul nervos al observatorului o generează concomitent cu receptarea stimulilor de formă, mărime şi culoare. Nu există nimic arbitrar sau deliberat în aceste componente dinamice ale perceptelor, deşi ele pot fi ambigue. Ele sînt determinate strict de natura configuraţiei vizuale, chiar şi în privinţa ambiguităţilor lor.

Poate că diferenţa dintre dinamica vizuală şi perceperea locomoţiei va fi clarificată de cîteva exemple privind modul cum se reprezintă imaginea în tehnici imobile. Ideea cea mai simplistă despre cum se poate realiza această performanţă este să presupunem că artistul alege o fază momentană din procesul mişcării — un singur cadru, ca să spunem aşa, dintr-un film ce redă succesiunea în timp. Această idee este clar exprimată de Alexander Archipenko, care în 1928 a încercat să lanseze un gen de pictură cinetică: „Pictura statică este nevoită, pentru a interpreta mişcarea, să recurgă la simboluri şi convenţii. Ea n-a depăşit fixarea unui singur «moment» din seria de momente ce alcătuiesc o mişcare; toate celelalte «momente» situate înainte şi dincolo de mişcarea fixată sînt lăsate pe seama imaginaţiei şi fanteziei spectatorului". Am observat deja că instantaneele fotografice, deşi autentice, adesea nu reuşesc să redea o impresie de mişcare. Nici un fel de imaginaţie sau fantezie nu va suplini ceea ce lipseşte.

Mai mult, uneori nici reprezentarea cea mai reuşită nu corespunde vreunei faze a fenomenului redat. Un exemplu amuzant ne-a fost oferit de Salomon Reinach, care notează că „dintre cele patru atitudini în care arta europeană a reprezentat un cal în galop în diferitele perioade din istoria ei, numai una a fost confirmată fotografic, şi chiar şi aceasta, folosită de artiştii atici din veacul al cincilea înainte erei noastre, a fost complet abandonată de arta romană şi a rămas necunoscută artei medievale şi moderne pînă la descoperirea frizei Partenonului". Celelalte trei s-au dovedit a fi total „greşite". Atitudinea convenţională a calului galopînd cu picioarele întinse, pe care o vedem în tabloul lui Géricault *Derbi la Epsom* (fig. 265) a fost utilizată în arta miceniană, persană şi chineză, reapărînd în Europa în stampele englezeşti în culori de la sfîrşitul secolului al XVIII-lea, poate sub influenţă chineză.

Cînd fotografia a dezminţit această imagine străveche, pictorii au afirmat, pe bună dreptate, că instantaneele greşeau, nu artiştii, căci numai extensia maximă a picioarelor transpune intensitatea mişcării fizice în dinamică picturală, deşi nici un cal real nu poate avea această poziţie decît atunci cînd execută un salt. Chiar şi în secolul nostru găsim, bunăoară în lucrările lui Kandinsky, animale în galop care, neintimidate de dezvăluirile fotografiei, continuă să-şi întindă la maximum picioarele.

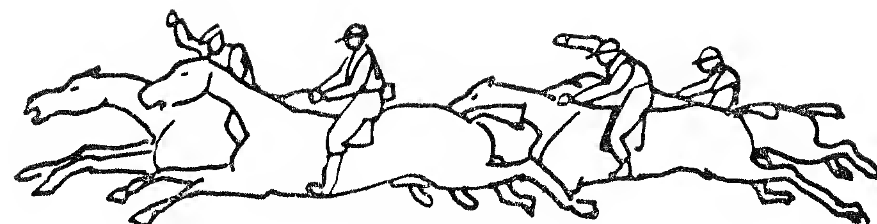


Figura 265

Imaginile ce redau acţiuni prezintă mişcarea exact în măsura în care o manifestă figurile. În una din fotografiile în serie realizate de Muybridge, o secvenţă înfăţişînd un fierar la lucru, impactul deplin al loviturii apare doar în acele imagini în care barosul este ridicat pînă sus. Fazele intermediare nu se văd ca stadii de tranziţie ale loviturii zdrobitoare, ci ca o ridicare relativ domoală a barosului, intensitatea depinzînd de unghiul redat. În instantanee reprezentînd un om care merge, pasul pare mai mare sau mai mic în funcţie de unghiul dintre picioare. *Discobolul* lui Miron şi *David* al lui Bernini înfăţişează flexiunea braţului în punctul de maximă intensitate.

Cel mai important lucru de reţinut este, totuşi, acela că într-o fotografie, pictură sau sculptură reuşită artistul sintetizează ca un întreg acţiunea reprezentată, astfel încît să redea succesiunea în timp printr-o imagine atemporală. Ca atare, imaginea imobilă nu este momentanee, ci în afara dimensiunii timp. Ea poate combina diferitele faze ale unei acţiuni fără să devină absurdă. Wölfflin a subliniat că, pe drept cuvînt, *David* al lui Donatello „încă" mai ţine piatra în mînă, deşi capul lui Goliat zace „deja" la picioarele învingătorului. Iar cînd Iudita, creată de acelaşi artist, ridică sabia, ea nu se pregăteşte să taie capul lui Holofern, care e deja mort, ci face un gest de sfidare şi triumf, independent de mişcarea momentanee.

Dinamica oblicităţii

Orientarea oblică este probabil mijlocul cel mai elementar şi cel mai eficace de a obţine tensiuni direcţionate. Oblicitatea e percepută spontan ca o încordare dinamică spre sau dinspre cadrul spaţial de bază al verticalei şi orizontalei. Odată cu asimilarea orientării oblice, copilul, ca şi artistul primitiv, dobîndeşte principalul procedeu de diferenţiere între acţiune şi repaus — bunăoară, între o figură

care păşeşte şi alta nemişcată. Auguste Rodin ne spune că pentru a indica mişcarea în busturile sale, adesea le dădea „o înclinaţie, o oblicitate, o direcţie expresivă, pentru a sublinia semnificaţia fizionomiei."*

O demonstraţie spectaculoasă a felului cum oblicitatea slujeşte artistului s-a produs în anii 1920, cînd Theo van Doesburg, un lider al grupului olandez *De Stijl*, a combătut doctrina severă a lui Piet Mondrian, care susţinea că numai formele verticale şi orizontale sînt admisibile în pictură. Van Doesburg afirmă că spiritul modern simte nevoia exprimării unui contrast net cu cadrul ortogonal ce predomină în arhitectură ca şi în peisaj. În desenul reprodus în figura 266, el demonstrează modul de exprimare a acestui contrast prin oblicitate.

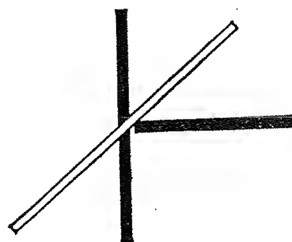


Figura 266

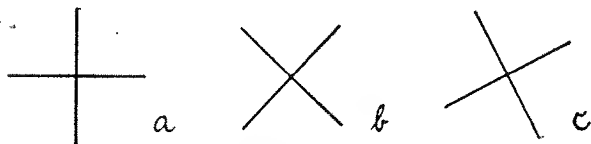


Figura 267

Morile de vînt din peisajele olandeze stau nemişcate dacă aripile lor sînt redate în poziţie vertical-orizontală (fig. 267). Aripile au ceva mai mult dinamism dacă sînt o pereche de diagonale orientate simetric (*b*). Efectul maxim se obţine într-o poziţie asimetrică, neechilibrată (*c*), deşi toate cele trei poziţii pot fi momente reale din mişcarea aripilor sau poziţii reale de repaus. Uneori efectul oblicităţii este întărit de cunoştinţele spectatorului despre poziţia normală a obiectului, de la care poziţia observată se abate. O configuraţie în formă de Y prezintă mai multă tensiune dacă reprezintă un om cu braţele ridicate decît dacă înfăţişează un copac, căci ramurile sînt văzute într-o poziţie „normală", pe cînd

* A. RODIN, *Arta*, trad. A. Dobrescu-Warodin, Ed. Meridiane, 1968

braţele sînt, evident, doar temporar ridicate. (Vezi şi observaţiile mele despre desenul lui Kandinsky după fotografia unei balerine.) În acest din urmă caz, poziţia percepută este într-un raport de tensiune nu numai cu cadrul intrinsec al imaginii, dar şi cu amintirea atitudinii normale a obiectului (cu braţele atîrnînd în repaus).

Tensiunea generată de oblicitate este un impuls important spre perceperea adîncimii. În anumite condiţii tensiunea poate fi redusă printr-o „evadare" în a treia dimensiune, care rectifică întrucîtva oblicitatea. Am observat cum şinele convergente tind să devină paralele dacă le vedem în adîncime. Totuşi, această scădere a tensiunii este doar parţială şi, în consecinţă, o parte din comprimarea perspectivală persistă. Se explică astfel de ce adîncimea picturală obţinută printr-o orientare oblică a formelor îşi păstrează totdeauna, într-o anumită măsură, caracterul ei dinamic — o calitate deosebit de potrivită stilului baroc. Wölfflin descrie cum, în timpul tranziţiei de la pictura Renaşterii la cea a barocului, imaginile oblice deveneau tot mai precumpănitoare. La început, doar figuri şi obiecte individuale erau prezentate în diagonală. „Pînă la urmă, axa întregii picturi, spaţiul arhitectonic şi compoziţia de grup sînt orientate oblic spre privitor." Rezultatul poate fi studiat, de pildă, în opera lui Tintoretto (cf. fig. 220).

Forma triunghiulară de pană, observată în convergenţa şinelor sau a marginilor unei străzi, contribuie la crearea dinamicii chiar şi atunci cînd nu avem de-a face cu asemenea efecte de adîncime. O remarcă tipică despre calitatea dinamică a acestei forme este cuprinsă într-un tratat a lui Lomazzo — pictor şi scriitor din secolul al XVI-lea. Vorbind despre proporţiile corpului omenesc în pictură, Lomazzo afirmă: „Căci cea mai mare graţie şi însufleţire ce o poate avea un tablou este aceea de a exprima mişcarea, pe care pictorii o numesc spiritul unui tablou. Şi nu există formă mai potrivită pentru exprimarea acestei mişcări decît cea a limbii de foc, care, după Aristotel şi alţi filozofi, este elementul cel mai activ dintre toate, deoarece forma flăcării este mai potrivită mişcării. Ea are un con, sau vîrf ascuţit, cu care pare să despice aerul, ajungînd astfel în sfera cuvenită". Lomazzo conchide că o figură umană avînd această formă este cea mai frumoasă.

O flacără, deşi ascuţită, nu se prezintă de regulă, nici în natură şi nici în tablouri, în formă de pană, în sens strict geometric strict. Ea se îndoaie şi se răsuceşte, iar aceste complicaţii ale formei de bază contribuie mult la dinamica ei vizuală. Cît timp marginile penei sînt drepte, vedem un gradient de lăţime care scade constant, şi nu există nici o schimbare de direcţie. Figura 268 *a* ilustrează rigiditatea unui crescendo sau descrescendo desfăşurat de-a lungul unor margini drepte. Dinamica se intensifică dacă gradientul variază. Cînd privim figura 268 *b* înălţîndu-se de la sol, sesizăm o accelerare a lăţirii pe măsură ce profilul razei se curbează spre exterior. Dimpotrivă, figura 268 *c* ne prezintă o încetinire treptată, procesul sfîrşindu-se la bază. În ambele exemple dinamica este mai vie, mai flexibilă, iar formula mai complexă asigură un aspect mai „organic" (cf. cap. VIII). Mişcarea este chiar şi mai liberă dacă, la vase sau frunze (*d*, *e*), orientarea trece

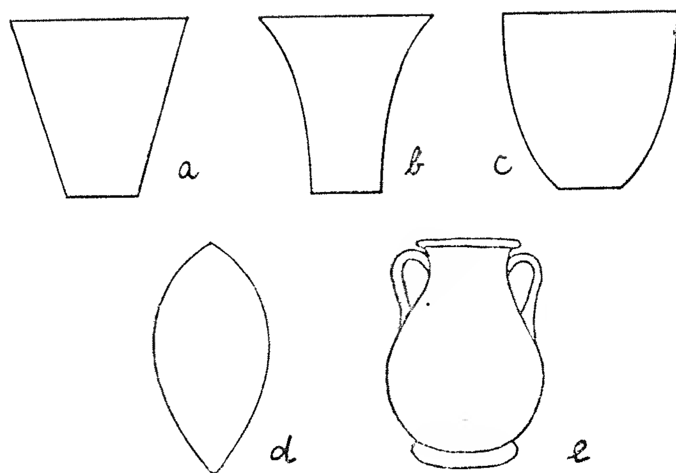


Figura 268

de la lățire la strîmtare sau invers. (Acoperind desenele cu o bucată de hîrtie și apoi descoperindu-le lent pe verticală, putem observa foarte bine efectul deplin al bombării și îngustării).

Arhitectura barocă utiliza dinamica formelor curbe pentru a spori tensiunea. Figurile 269 *a* și *b*, preluate de la Wölfflin, prezintă comparativ profilul tipic al

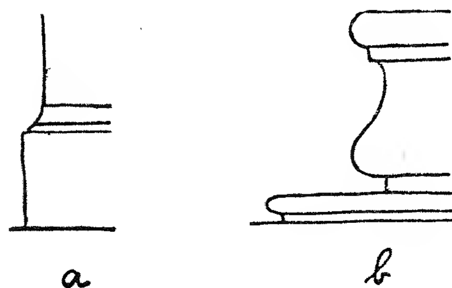


Figura 269

bazei unei clădiri din Renașterea timpurie și un profil creat de Michelangelo. Ghirlandele de fructe și frunze, atît de frecvent folosite în arhitectura barocă, îmbină curba semilunii cu o bombare pe lățime, iar volutele oblice în spirală accentuează și mai mult lărgirea gradată a fațadei.

În fine, trebuie să menționăm și cazurile în care oblicitatea nu se limitează la anumite forme, ci se aplică întregului cîmp al imaginii. Am văzut că în perspectiva izometrică compoziția se suprapune unei rețele de muchii paralele înclinate, adăugîndu-se astfel o impresie de acțiune generalizată la ceea ce adesea este o scenă lipsită de agitație. Fotografii obțin efecte dinamice similare înclinînd aparatul sau modificînd unghiul negativului pentru a adăuga un element de animație sporită. Cubiștii și expresioniștii au dat subiectelor lor un pronunțat caracter de acțiune construind Turnuri Eiffel, biserici, arbori sau corpuri umane din aglomerări de unități oblice.

Tensiune în deformare

A devenit acum evident, desigur, că orice tensiune se naște din deformare. Fie că avem de-a face cu o lamă de oțel îndoită, cu o foaie de cauciuc, cu o oglindă deformantă, cu un balon de săpun, sau cu atmosfera tot mai încordată a unei dispute aprinse, există în toate aceste cazuri o deviere marcată de la o stare de tensiune mai mică în sensul sporirii tensiunii. Efectul apare numai cînd baza de plecare rămîne implicit prezentă, tot astfel cum dinamica inerentă variațiilor de înălțime ale unei melodii diatonice este percepută numai cînd auzim notele urcînd deasupra bazei zero (tonica) sau coborînd sub ea. În exemplele din Rausch (fig. 264), paralelogramul își dobîndește dinamica fiind văzut ca o abatere de la baza dreptunghiulară, iar rombul — ca o deformare a unei figuri mai apropiate de pătrat.

Proporțiile arhitectonice ne oferă exemple simple. Pe măsură ce Renașterea evoluează spre baroc, preferința trece de la forme circulare la forme ovale, de la pătrat la dreptunghi, creîndu-se astfel o „tensiune în cadrul proporțiilor". Aceasta se poate observa mai ales în proiecția orizontală a încăperilor, curților, bisericilor. Într-o suprafață circulară forțele vizuale radiază simetric în toate direcțiile, pe cînd într-un oval sau dreptunghi apare o tensiune direcționată pe axa mai lungă.

Wölfflin subliniază că atunci cînd pătratul face loc dreptunghiului, proporțiile preferate ale acestuia din urmă sînt rareori cele ale secțiunii de aur, al cărei caracter este relativ armonios și stabil. Barocul preferă proporții mai zvelte sau mai turtite. Acestea conțin mai multă tensiune, ele apar ca versiuni comprimate sau alungite ale unor forme mai simplu proporționate. În plus, aspectul caracteristic al fațadei conferă tensiune întregii clădiri." Fațada este întrucîtva curbată spre înăuntru la capete, pe cînd centrul prezintă o vie mișcare spre înainte, îndreptată către observator." Această mișcare spre înainte și spre înapoi este atît de puternică deoarece ea pare să se nască dintr-o comprimare pe laterală a edificiului. Rezistînd acestei comprimări, fațada frapează ochiul prin împingerile simetrice dinspre centrul clădirii către laturi.

Nu numai forma obiectelor este dinamică, ci și cea a intervalelor dintre ele. Spațiul gol care separă obiectele sau părțile obiectelor în sculptură, pictură

sau arhitectură este comprimat de obiecte, pe care şi el le comprimă la rîndul său. Conform unor reguli care sînt cu totul neexplorate, această dinamică depinde nu numai de mărimea, forma şi proporţiile intervalelor în sine, ci şi de cele ale obiectelor învecinate. Să luăm un şir de ferestre de o anumită formă şi mărime; spaţiile de zid dintre ele pot părea prea mari şi implicit apăsătoare, prea mici şi implicit comprimate, sau exact „cum trebuie". Acelaşi fenomen poate fi urmărit în cazul marginilor albe ale tablourilor înrămate sau ale paginilor tipărite ori, în condiţii mult mai complexe, în relaţiile figură-fond din compoziţiile picturale. În arhitectura barocă, ne spune Wölfflin, „accelerarea ritmului este clar indicată prin proporţiile schimbate ale arcelor şi ale intervalelor dintre pilaştri. Intervalele se îngustează tot mai mult, arcele devin mai zvelte, ritmul succesiunii creşte".

Dacă artistul redă forme familiare, el poate conta pe imaginea standard pe care privitorul o păstrează în mintea sa. Devierile de la acest standard generează tensiune. Ultimele sculpturi figurale create de Wilhelm Lehmbruck, ca şi feţele ovale din portretele lui Modigliani, îşi datoresc zvelteţea plină de tensiune nu numai proporţiilor imaginii vizuale în sine, ci şi abaterii lor de la formele obişnuite ale corpului omenesc. Pentru a „citi" corect asemenea forme, privitorul trebuie să respecte regulile jocului, aşa cum rezultă ele din imaginea integrală, sau chiar din stilul epocii respective. O caricatură deformează totul, informîndu-l astfel pe privitor că nu vede nişte estropiaţi, de felul piticilor lui Velázquez, ci oameni normal proporţionaţi, dar supuşi unor exagerări interpretative. Totodată însă, caricaturiştii modifică adesea proporţiile personajelor, reprezentîndu-l pe unul ca uscăţiv, pe altul ca rotofei, ceea ce ne arată că ei urmăresc să redea trăsăturile specifice ale indivizilor. Aceasta diferă de mesajul transmis atunci cînd o singură proprietate, de pildă alungirea în opera lui El Greco, este impusă imaginii în ansamblu. În asemenea cazuri se transmite un mesaj asupra condiţiei umane în general. În stilul gotic, caracterul astenic al formelor alungite se exprimă atît în proporţiile arhitectonice, cît şi în arta statuară.

Dacă astfel de variaţii dinamice caracterizează toate manifestările unui anumit stil, ele tind să dispară din conştiinţa populaţiei „cufundate" în acel stil, chiar şi atunci cînd ele reflectă şi confirmă un mod de viaţă. În propria noastră civilizaţie, femeile grotesc alungite din revistele de modă ni se par normale, nu numai pentru că ne-am obişnuit cu ele, dar şi pentru că trupurile lor subţiratice concordă cu o siluetă feminină agreabilă adînc înrădăcinată în conştiinţa bărbatului modern. Există totuşi limite pe care cadrul de referinţă nu le poate depăşi. Pentru mulţi privitori figurile în chip de stîlpi ale lui Giacometti sau nudurile obeze ale lui Gaston Lachaise nu se prea înrudesc cu corpul uman; ele apar ca nişte creaturi aparte, a căror dinamică vizuală se percepe doar parţial în raport cu norma umană şi parţial în conformitate cu propriile lor forme şi proporţii, la fel ca atunci cînd privim o girafă sau un porc.

Tensiunile direcţionate din formele vizuale apar în modul cel mai direct atunci cînd formele respective se văd integral. Cu toate acestea, Henry Moore ne previne că „a crea doar forme în relief pe suprafaţa blocului înseamnă a renunţa la deplina forţă de expresie a sculpturii. Ideea lui Henry Moore a fost formulată mai explicit, înaintea lui, de Auguste Rodin, care ne povesteşte cum unul din profesorii săi îl povăţuia să nu privească niciodată formele în întinderea lor, ci totdeauna în adîncime: „Nu considera niciodată o suprafaţă altfel decît ca pe extremitatea unui volum, ca pe vîrful mai mult sau mai puţin întins pe care aceasta îl îndreaptă spre tine."* Este nevoie totuşi de ceva mai mult decît o simplă deducţie mintală pentru ca observatorul să poată vedea volumele unei sculpturi ca proiectîndu-se înainte dintr-un centru situat înăuntrul blocului de piatră. Partea vizibilă a volumului trebuie astfel definită de artist încît continuarea ei în adîncime să se vadă ca o parte integrantă a formei.

Cînd ochiul sesizează incompletitudinea unei configuraţii bine structurate, apare o tensiune în sensul completării. Astfel în arhitectura islamică arcul în formă de potcoavă, care depăşeşte limitele unui simplu semicerc, conţine forţe ce acţionează vădit în sensul completării cercului (fig. 270). Incompletitudinea se

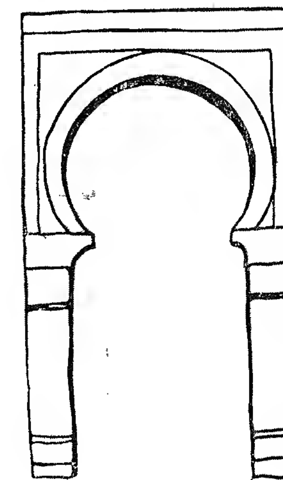


Figura 270

datorește adesea suprapunerii. Aşa cum am văzut mai sus, imaginea acoperită parţial tinde să se elibereze de cea „intrusă", detaşîndu-se de aceasta în adîncime. Suprapunerea rămîne totuşi vizibilă şi ea face ca unităţile îmbinate să tindă spre separare. În stilul baroc acest procedeu este utilizat pentru a intensifica mişcarea către eliberare prin presiunea încarcerării. La biblioteca San Lorenzo din Flo-

* A. RODIN, *Op. cit.*

renţa, Michelangelo a încastrat partea posterioară a coloanelor în perete; iar la unele din statuile sale neterminate, mai ales la aşa-numiţii *Sclavi*, corpul rămîne parţial închis în blocul de marmură, exprimînd astfel o frapantă năzuinţă spre completare, spre libertate.

Adesea unităţile arhitectonice se suprapun asemenea unei fugi din muzică, iar figurile şi ornamentele pictate sau sculptate depăşesc limitele ce le revin în scheletul arhitectural al clădirii. Asemenea procedee sînt căutate sau evitate de diferiţi artişti şi în diferite epoci culturale, după cum se caută sau se evită tensiunea apărută astfel. Cubiştii obţineau compoziţii cu un pronunţat caracter dinamic creînd volume din unităţi îngrămădite neregulat, care contrastau permanent între ele prin formă.

În capitolul VII am avut prilejul să mă refer la aspectele dinamice ale receptării culorilor, de pildă la atracţia dintre contrarii, atît de caracterisitcă pentru culorile complementare. Aici voi nota doar o analogie la cele spuse mai sus despre dinamica generată de denaturările formei. Arătam că tensiunea este creată prin prezenţa implicită a unei baze-standard de la care se abate forma. Ceva similar poate fi observat în cazul culorilor situate foarte aproape de tonurile cromatice simple, bunăoară un roşu pur cu un adaos subordonat de albastru. În studiul său fenomenologic despre receptarea culorilor, Johannes von Allesch subliniază că perceperea culorilor poate fi dinamică într-un dublu sens: anumite culori îi lasă privitorului libertatea de a alege ca bază una din nuanţele conţinute, astfel încît impresia generată de aceeaşi culoare poate varia la diferiţi privitori; pe de altă parte, culoarea însăşi poate prezenta o tendinţă de apropiere sau depărtare de o nuanţă pură, cu care se află cam în acelaşi raport ca subtonica din muzică faţă de tonică. Am văzut mai sus că primarele fundamentale pure par să fie lipsite de tensiune. Ele sînt baze-standard, la fel ca pătratele sau cercurile.

Dinamica compoziţiei

Dinamica inerentă oricărei forme, culori sau mişcări îşi poate face simţită prezenţa numai dacă se încadrează în dinamica mai amplă a ansamblului compoziţional. A da tensiune direcţionată unei singure linii sau forme este, desigur, mult mai uşor decît a realiza acest lucru pentru o întreagă compoziţie. Iată de ce putem deseori observa elemente vizuale care, deşi foarte dinamice în sine, se contracarează reciproc, dînd o impresie generală de insatisfacţie. Situaţii asemănătoare întîlnim şi în muzică. Victor Zuckerkandl, care a descris extrem de convingător dinamica muzicală, ne spune: „Ordinea în care fiecare punct îşi dezvăluie poziţia în cadrul ansamblului trebuie numită ordine dinamică. Calităţile dinamice ale tensiunilor pot fi înţelese doar ca manifestări ale unor forţe ordonate. Notele din sistemul nostru tonal sînt fenomene ce se petrec într-un cîmp de forţe, iar sunetul corespunzător fiecărui ton exprimă precis constelaţia



Figura 271
HANS THOMA, *ilustraţie din* Quickborn, *1898*.

de forţe existentă în acel punct al cîmpului unde se află tonul. Sunetele muzicale sînt purtătoare de forţe active. A asculta muzică înseamnă a asculta efectul unor forţe". Astfel calitatea dinamică specifică a fiecărui element este definită şi susţinută de context. Elementele se stabilizează reciproc.

Dinamica unei compoziţii este reuşită doar atunci cînd „mişcarea" fiecărui detaliu se încadrează logic în mişcarea ansamblului. Opera de artă e organizată în jurul unei teme dinamice dominante, dinspre care mişcarea iradiază pe întreaga suprafaţă . Din arterele principale ea trece pînă în capilarele celui mai mic amănunt. Tema abordată la un nivel superior trebuie să continue şi la cele inferioare, iar elementele aceluiaşi nivel trebuie să se armonizeze. Ochiul percepe produsul final odată cu relaţiile dintre părţi, dar procesul realizării unei picturi sau sculpturi cere ca fiecare parte să fie lucrată separat. Din această cauză artistul e ispitit să se concentreze asupra cîte uneia din părţi, izolată de contextul ei.

Mai mult, poate, decît în orice altă perioadă istorică, neajunsurile abordării „parte cu parte" se vădesc la acei artişti minori din secolul al XIX-lea care se concentrau asupra copierii fidele a modelelor din natură. Lipsa de integrare afectează chiar şi invenţiile lor libere. Exemple de felul picturii lui Hans Thoma reprodusă în figura 271 ne fac să ne întrebăm uimiţi cum poate oare dinamica lipsi cu desăvîrşire pînă şi din subiecte special alese pentru a o exprima. Dacă privim îndeaproape figura îngerului, observăm mai întîi o serie de întreruperi rigide la şolduri, coate şi genunchi. Întreruperile unghiulare în sine nu stînjenesc mişcarea, aşa cum se poate uşor constata în arta gotică. În gravurile lui Martin Schongauer unghiularitatea domină întreaga lucrare, raporturile dintre figuri, postura fiecărui personaj, ca şi fiecare detaliu al cutelor sau degetelor. În desenul lui Thoma nu există o asemenea concepţie unitară a formei. Întreruperile din articulaţii blochează dinamica, distonînd cu curgerea lină a contururilor. În plus, linia frontală a pieptului, ca şi conturul umărului şi părţii de sus a braţului stîng, prezintă o formă nehotărîtă, şovăitoare, lipsită de elan, fiind construite „bucată cu bucată". Elementele lor se frînează reciproc, în loc să se îmbine într-un flux general de tensiune direcţionată. Dacă examinăm formele volumelor, vom constata că majoritatea prezintă raporturi complexe, neregulate între contururi. Odată stabilit acest nivel înalt de complexitate, simplitatea formei de cornet a antebraţelor generează o rigiditate inanimată. La piciorul stîng contururile anterior şi posterior nu creează volume cu formă şi mişcare comprehensibile, iar paralelismul simplu şi neaşteptat dintre partea din faţă şi cea din spate a genunchiului blochează ritmul întregului picior. Exemple de forme mecanic realiste şi, implicit, vizual incomprehensibile, care stînjenesc dinamica ansamblului, putem găsi de asemenea în liniile copacilor, munţilor şi norilor.

Asemenea lucrări nereuşite ne arată limpede de ce văd artiştii un factor atît de important în tensiunea direcţionată. Dacă „mişcarea" este absentă, opera

pare lipsită de viaţă, şi nici o altă calitate n-o va face să spună ceva privitorului. Dinamica formei presupune că artistul concepe fiecare obiect sau parte a unui obiect ca o acţiune, nu ca o bucată statică de materie, şi că el consideră relaţiile dintre obiecte nu ca simple configuraţii geometrice, ci ca interaţiuni reciproce. Uneori această natură dinamică a vederii transpare în modul cum vorbesc artiştii despre munca lor. Astfel Matisse, discutînd o serie de autoportrete, subliniază „felul în care nasul se înrădăcinează în faţă, urechea se înşurubează în craniu, iar maxilarul inferior atîrnă în jos; felul în care sînt puşi ochelarii pe nas şi pe urechi; tensiunea privirii şi densitatea ei uniformă în toate desenele".

Efecte stroboscopice

Puternice efecte dinamice rezultă din ceea ce am putea numi echivalentul imobil al mişcării stroboscopice. Mişcarea stroboscopică se produce între obiecte vizuale care sînt în esenţă asemănătoare ca aspect şi funcţie în totalitatea cîmpului, dar diferă printr-o anumită trăsătură perceptuală — de pildă amplasarea, mărimea sau forma. În condiţii adecvate configuraţii de acest fel generează un efect dinamic şi în simultaneitate, exemplul cel mai clar constituindu-l fotografiile stroboscopice, care prezintă acelaşi obiect în mai multe poziţii în aceeaşi imagine sau serie de imagini. Succesiunea poziţiilor constituie un traseu simplu şi coerent ca formă, iar schimbările interne ale obiectului — bunăoară, schimbările de postură a unui atlet în timpul unui salt — au loc şi ele treptat. Figura 272

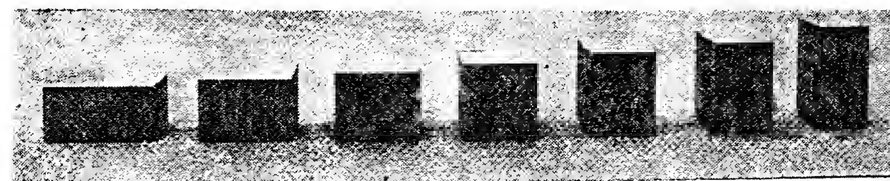


Figura 272

ne arată o serie de forme construite de Franz Rudolf Knubel pe baza unei sugestii a lui Theodor Fischer. Corpul central este un cub, iar celelalte reproduc raporturile existente în intervalele elementare din muzică: 2/1, 3/2, 5/4, 1/1, 4/5, 2/3, 1/2. Asemănarea de formă şi caracterul gradat al schimbărilor de înălţime şi lăţime îl fac pe privitor să vadă un fenomen coerent de transformare şi o succesiune de forme independente. Fenomenul este pronunţat dinamic: obiectul se contractă şi se înalţă, trecînd astfel de la un caracter de repaus stabil pe sol la unul de forţă dominantă.

Efectul vizual al unei asemenea succesiuni devine şi mai convingător dacă elementele se suprapun. Acest efect a fost folosit de artişti, mai ales de futurişti, care încercau să redea mişcarea printr-o înmulţire a figurilor sau a părţilor de figuri. *Nud coborînd pe o scară* de Duchamp şi cîinele cu multe picioare al lui Balla sînt exemple binecunoscute. Şi alţi artişti au recurs la acest procedeu, de-a lungul anilor, deşi într-un mod mai puţin evident. Am menţionat într-un alt capitol orbii înfăţişaţi de Brueghel. În convorbirile sale cu Paul Gsell, Auguste Rodin susţine că „mişcarea este tranziţie de la o atitudine la alta"*, şi că de aceea artistul, pentru a exprima mişcarea, reprezintă frecvent faze succesive dintr-o acţiune în părţi diferite ale unei figuri.

În multe picturi diferitele personaje sînt astfel dispuse încît să poată fi de asemenea percepute ca acelaşi personaj în poziţii diferite. Astfel îngerii care plîng pe cerul *Jelirii* lui Giotto exprimă gestic disperarea în aşa fel încît întregul grup pare o imagine compozită foarte dinamică a unei unice activităţi (fig. 276). Riegl subliniază că reprezentările Nopţii şi Zilei create de Michelangelo pentru monumentul lui Giuliano de'Medici din Florenţa dau naştere împreună unui efect de rotaţie. Ochiul le îmbină datorită poziţiei lor simetrice în context şi datorită contururilor lor asemănătoare. Şi totuşi fiecare din cele două figuri este inversul celeilalte. Noaptea este văzută din faţă şi pare să se apropie, pe cînd Ziua se prezintă din spate şi pare să se îndepărteze. De aici, rotaţia aparentă a grupului.

Un studiu util al acestor fenomene „stroboscopice" s-ar putea baza pe practica unor pictori moderni, în special a lui Picasso, care dedublează părţi ale obiectelor sau ale figurilor. Figura 273 *a* reprezintă un cap cu dublu profil. Cele două capete sînt dispuse oblic. Ele se disting clar, dar totodată se împiedică reciproc de a fi complete, iar împreună formează un ansamblu perceptual unitar. Legătura intimă dintre elemente incompatibile, împreună cu asemănarea şi paralelismul de tip fugă al celor două unităţi ce se suprapun, generează tensiune pe direcţia oblică stabilită de trăsăturile analoge ale celor două capete, şi mai ales de cei doi ochi. Această împingere înainte şi în sus accentuează vigoarea profilului. Să notăm de asemenea că trecerea de la capul inferior spre cel superior implică un spor de articulare şi de acţiune direcţionată. Capul inferior n-are linie de profil, iar pupila ochiului se află într-o poziţie centrală. O faţă cărnoasă trece într-un profil net definit, iar un ochi visător, inactiv — în privirea intensă, îndreptată înainte, a capului de sus. Sesizăm un crescendo de acuitate, în perfect acord cu subiectul picturii.

Procedeul contrar duce la un rezultat aproape înfricoşător în figura 273 *b*. În tabloul din care am extras acest detaliu, Picasso face ca un profil articulat, conţinînd un ochi explicit, să se schimbe într-o mască plată, în care un cerc orb reprezintă ochiul. Aici vedem cum viaţa intensă degenerează într-un fel de înveliş mort.

* A. RODIN, *Op. cit.*



Figura 273

În figura 273 *c* procedeul se limitează la o pereche de ochi, care reprezintă cei doi ochi ai chipului omenesc, dar în acelaşi timp constituie şi o dedublare a unui ochi văzut din profil. Din nou observăm o intensificare a mişcării spre înainte a capului, revelînd o minte activă, exploratoare (figura 273 *c* este capul unei pictoriţe la lucru).

Figurile lui Picasso demonstrează de asemenea că efectul dinamic al unor asemenea deplasări nu depinde în primul rînd de ceea ce ştie privitorul despre poziţia spaţială „corectă" a elementelor în cauză, ci de structura configuraţiei perceptuale. O combinaţie de profil şi faţă, cum se poate vedea, bunăoară, în *Faţă înaintea oglinzii* (fig. 273 *d*), provoacă un efect de substituţie relativ static, iar nu unul de mişcare, cînd trecem de la o versiune la cealaltă. Aceasta se întîmplă chiar dacă observatorul ştie că în spaţiul fizic fie el însuşi, fie obiectul perceput ar trebui să se întoarcă cu 90° pentru a realiza această schimbare. Cele două versiuni sînt totuşi atît de lin integrate, iar imaginea în ansamblu se sprijină atît de stabil pe un schelet esenţialmente vertical-orizontal, încît

tensiunea ce rezultă este mică. Tot astfel, cînd doi ochi sînt plasaţi orizontal şi nu oblic pe un chip în profil, sesizăm foarte puţină mişcare. Acelaşi lucru este valabil şi în cazul ochilor sau gurilor orientate pe verticală (*e*). Experienţa trecutului ne face să întregistrăm o abatere de la orizontala familiară, dar stabilitatea perceptuală a verticalei exclude mişcarea.

Cum se naşte dinamica?

Dacă în orice percepţie vizuală forma, culoarea şi mişcarea posedă calităţi dinamice, trebuie să ne întrebăm mai explicit: cum apare dinamica în percept? A reieşit, sper, clar că nu discutăm doar despre adăogirile subiective şi arbitrare al observatorului la ceea ce vede. Dinamica este o parte integrantă a celor văzute de observator atît timp cît sensibilitatea lui firească n-a fost înăbuşită printr-o educaţie bazată pe sistemul static de măsuri compus din metri şi centimetri, lungimi de undă şi kilometri pe oră. Dinamica nu este o proprietate a lumii fizice, dar se poate demonstra cum configuraţia de stimuli determină gama calităţilor dinamice inerente perceptului.

Stimulii care ajung în ochii noştri îşi cobîndesc caracterul dinamic în timp ce sînt prelucraţi de sistemul nervos. Cum trebuie să înţelegem aceasta? Să nu uităm, în primul rînd, că materia primă perceptuală nu este imprimată mecanic pe suprafaţă receptoare pasivă, aşa cum se imprimă cerneala tipografică pe hîrtie. Percepţia reflectă o invadare a organismului de către forţe externe, care tulbură echilibrul sistemului nervos. Se creează astfel o breşă într-o textură rezistentă şi are loc un conflict, forţele invadatoare opunîndu-se forţelor de cîmp fiziologice, care se străduiesc să elimine intruşii, sau măcar să-i reducă la configuraţia cea mai simplă cu putinţă. Forţa relativă a elementelor antagoniste determină perceptul rezultat.

Niciodată stimulii nu „îngheaţă" într-un aranjament static. Cît timp lumina influenţează centrii cerebrali ai vederii, respingerile şi atracţiile continuă să se manifeste, iar stabilitatea relativă a rezultatului nu este decît echilibrul dintre forţele ce se înfruntă. Există vreun motiv să presupunem că numai rezultatul acelui conflict se reflectă în experienţa vizuală? De ce nu şi-ar găsi un corespondent în percepţie şi acţiunea forţelor fiziologice? Eu cred că tocmai aceste forţe sînt percepute de noi ca „tensiune direcţionată" sau „mişcare" în configuraţiile imobile. Altfel spus, *avem de-a face cu echivalentul psihologic al proceselor fiziologice care determină organizarea stimulilor perceptuali.* Aceste aspecte dinamice aparţin percepţiei vizuale tot atît de intim şi direct ca proprietăţile statice reprezentate de formă, mărime sau culoare. Pentru un ochi sensibil, chiar şi cea mai simplă imagine — o pată închisă pe un fond deschis — prezintă spectacolul unui obiect care se dezvoltă dinspre centru, dilatîndu-se, şi care este frînat de contraforţele din mediul ambiant. Faptul că orice prezenţă vizuală este şi acţiune vizuală generează expresie, făcînd astfel posibilă folosirea perceptelor ca mijloc artistic.

Am citat mai sus unele experimente care demonstrează acţiunea tangibilă a forţelor de cîmp în percepţia vizuală. Voi menţiona aici încă o serie de observaţii avînd o afinitate foarte strînsă cu tensiunile direcţionate ce se percep în figurile geometrice. Aşa-numita mişcare gama se produce atunci cînd obiectele apar şi dispar brusc. Un semafor electric ce se aprinde intermitent noaptea pare să se dilate în toate direcţiile. Pe de altă parte, stingerea lui este percepută ca o contracţie centripetă spre centru. S-a demonstrat experimental că această mişcare variază după forma şi orientarea obiectului. Ea se produce mai ales de-a lungul axelor scheletului structural al configuraţiei sau, ca să folosim limbajul lui Edwin B. Newman, de-a lungul liniilor de forţă. Mişcarea porneşte dintr-o zonă centrală aproximativ circulară şi, în cazul unui obiect discoidal, iradiază în toate direcţiile (fig. 274 *a*). Un pătrat sau un dreptunghi se dezvoltă pe direcţiile laturilor (*b*),

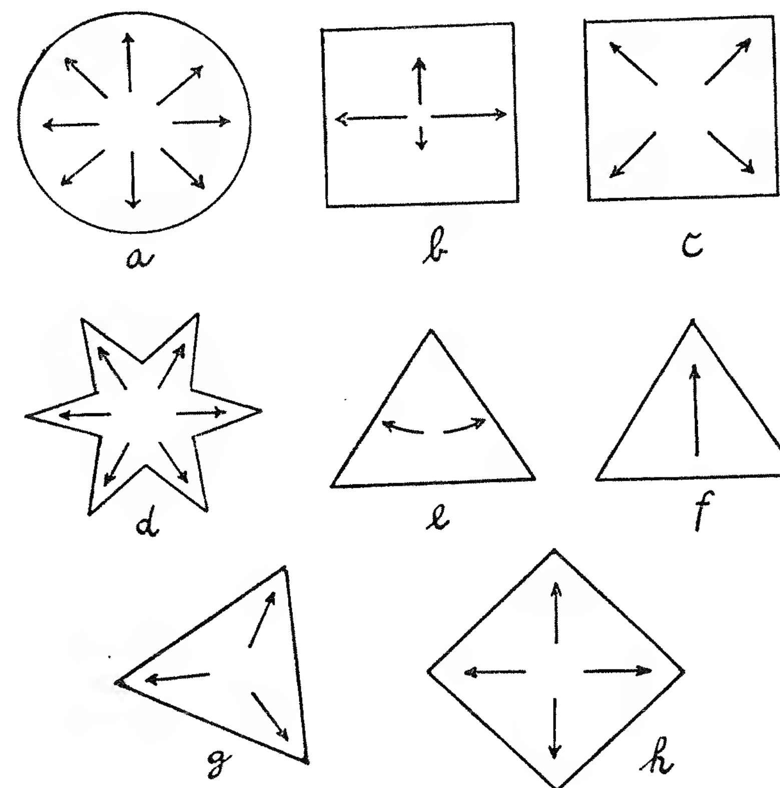


Figura 274

dar există şi o mişcare spre colţuri (*c*). O stea implică proiectarea spre exterior a colţurilor (*d*). Dacă un triunghi echilateral stă pe una din laturi, baza rămîne imobilă, pe cînd celelalte două laturi tind viguros spre exterior şi în sus, ca şi cum ar bascula pe vîrful triunghiului (*e*). Dacă timpul de expunere este foarte scurt, aceeaşi figură prezintă o marcată împingere ascendentă dinspre bază (*f*). Dacă un pătrat sau un triunghi stă pe unul din vîrfuri, colţurile tind spre exterior mai mult sau mai puţin simetric (*g*, *h*). Există totuşi o tendinţă ca mişcarea să aibă intensitatea maximă pe orizontală, iar pe verticală presiunea este mai mare în sus decît în jos.

Acest lucru se vede în cazul pătratului. Mişcarea laterală este cea mai pronunţată, cea ascendentă mai slabă, iar cea descendentă lipseşte aproape complet.

Mişcarea gama ne permite să observăm acţiunea forţelor perceptuale în crearea imaginilor. Şi, eventual, am putea presupune că ea ne oferă în plus un fel de anatomie a forţelor şi tensiunilor ce caracterizează imaginile cînd acestea sînt în repaus. Pînă acum procedeul pare să fi fost aplicat experimental doar în cazul cîtorva imagini elementare. Ar fi la fel de interesant pentru psihologi şi artişti dacă aceste studii s-ar extinde asupra unor forme şi configuraţii mai complexe.

Exemple din artă

Tensiunea direcţionată este o proprietate atît de generală a percepţiei încît ea depăşeşte cu mult reprezentarea vizuală a obiectelor aflate în locomoţie. Într-un peisaj pictat nu există nici o diferenţă de principiu între mişcarea percepută în conturul sinuos al unui ţărm şi în forma valurilor. Conturul avîntat al unei berete dintr-un portret de Rembrandt poate fi la fel de dinamic ca şi fusta unei dansatoare desenată de Toulouse-Lautrec, chiar dacă ştim că bereta e imobilă în timp ce fusta se mişcă.

De fapt, mesajul unei lucrări poate fi transmis printr-o răsturnare totală a dinamicii sugerate de acţiunea fizică. În *Învierea* lui Piero della Francesca (fig. 275), figurii lui Hristos înălţîndu-se i se acordă un minimum de mişcare picturală. Ea este amplasată în centrul imaginii, într-o poziţie frontală şi simetrică. Postura corpului, prapurul ţinut în mînă, mormîntul din care se ridică — totul corespunde unui cadru vertical-orizontal. Învierea nu este interpretată literal ca o trecere din moarte spre viaţă. Lui Hristos i se atribuie o existenţă perpetuă, care conţine ambele aspecte ale morţii şi vieţii, reprezentate în copacii desfrunziţi din stînga şi cei plini de frunze din dreapta. Nici la aceşti copaci nu găsim vreun indiciu de tranziţie. Ei sînt dispuşi vertical, la fel ca trupul lui Hristos, pe care îl flanchează simetric. Perceptual, ca şi simbolic, ei apar ca atribute ale lui. Motivul înălţării este indicat doar ca o temă secundată în cutele veşmîntului, a căror convergenţă formează un fel de unghi îndreptat spre dreapta — spre viaţă.

Forţa mişcării picturale este rezervată celor patru ostaşi romani, care fizic sînt în repaus. Efectul dinamic se obţine prin mai multe procedee perceptuale.

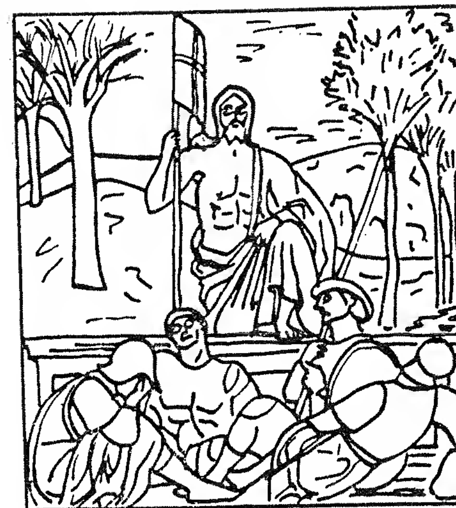


Figura 275

Axele principale ale corpurilor sînt dispuse oblic. Capetele şi braţele se prezintă în posturi variate, constituind aproape figura unui singur om care se mişcă neliniştit în somn. Figurile se influenţează puternic între ele prin suprapunere; împreună, formează un triunghi, a cărui latură din stînga se bombează spre exterior, se sparge ca un balon sub apăsarea piciorului lui Hristos şi se înalţă apoi oblic, atingînd punctul maxim în capul soldatului cu lance. Evident, lucrarea lui Piero contrapune agitaţia vieţii materiale, temporale, seninătăţii impunătoare a lui Hristos, care, în vîrful piramidei, domneşte între viaţă şi moarte.

Vom examina acum mai amănunţit configuraţia dinamică a picturii şi raportul dintre ea şi conţinut. În una din frescele lui Giotto de la Padova, subiectul *Plîngerea lui Isus* (fig. 276) este interpretat de artist ca o povestire despre moarte şi înviere, ceea ce formal reclamă o interacţiune între orizontală şi verticală. Orizontala morţii este indicată, dar rămîne în urma trupului lui Hristos, care a fost ridicat şi astfel înzestrat cu calitatea dinamică a poziţiei oblice. Braţele, la rîndul lor, deviază oblic faţă de corp — un alt element de animaţie. Acest motiv al învierii este reluat şi dezvoltat în una din cele două teme dominante de mişcare, prin intermediul crestei în diagonală a dealului. Lată atît cît să poată urca pe ea un om, creasta traversează întreaga pictură, de la orizontala morţii pînă la verticalele celor două figuri în picioare, la marginea verticală a cadrului picturii şi la copac. Copacul preia mişcarea de la diagonala dealului, transformînd oblicitatea în ridicare pe verticală. Verticala marcată a trunchiului de copac este atenuată şi dispersată în toate direcţiile de către ramuri. Pe măsură ce mişcarea se



Figura 276
GIOTTO, Plîngerea lui Isus, *frescă din Capela Arena, Padova, 1303—1305*

înaltă, ea își pierde caracterul material, se împrăștie prin spațiu, devine universală și, treptat, dispare din vedere.

Totuși, datorită ambiguității de sens a mișcării, diagonala dealului indică și în jos, spre marea pierdere care s-a petrecut. Spectatorul o urmează șovăitor, căci ea merge în sens contrar privirii. Un om care stătea drept, la fel ca cei doi din latura dreaptă, a fost doborît. Există o „mișcare stroboscopică" între cei doi bărbați ce stau în picioare și trupul neînsuflețit întins pe pămînt. Unghiul de 90° al căderii este împlinit de corpul fără viață. Coborîrea în moarte se săvîrșește de la dreapta spre stînga și este urmată de mișcarea ascendentă către înviere, de la stînga spre dreapta.

Îngerii sînt amplasați neregulat în cer, ca un stol de păsări zburătăcind speriate. Ideea de deznădejde redată de ei nu se manifestă treptat, ci în fazele ei extreme; astfel, dacă ne deplasăm privirea de la îngerul din centru spre cei învecinați și înapoi, vedem corpul zbătîndu-se violent în sus și în jos.

Tot astfel, în grupul de personaje din stînga, femeia care stă în picioare cu mîinile împreunate sub bărbie este amplasată lîngă o alta cu brațele desfăcute — din nou un salt de la o extremă la alta. La fel de abrupt, gestul acesteia din urmă este anulat de cele două femei nemișcate, fără chip, ghemuite cu spatele spre privitor. Dar din acest „nadir", în care durerea a paralizat acțiunea, lăsînd mintea pustie de orice gînd, sentimentul se înalță din nou, iar chipul, deformat de mîhnire, reapare la femeia ce stă pe pămînt în dreapta. Postura, totuși, este încă pasivă. Ea servește ca bază pentru mișcarea spre înainte a femeii de alături. Brațele, care nu mai sînt ținute în poală, se întind acum spre a ține mîinile lui Hristos. În sfîrșit, oferindu-ne un alt contrast violent de mișcare, brațele sînt împinse în laturi cu desperare în figura lui Ioan, care se ridică deasupra și înapoia femeii aplecate.

Să examinăm a doua temă dominantă de mișcare — curba expresivă formată de grupul jelitorilor. Ea începe din stînga, cu femeia care se roagă, și trece înapoi, la vecina acesteia, după care, printr-un interval puternic tensionat, atinge punctul extrem în femeia cu glugă ce stă ghemuită în colț. Curba este întreruptă de trupul prăbușit al lui Hristos, dar își reia cursul cu cealaltă femeie cu glugă, pornind de aici în sus, printr-o descărcare de tensiune emoțională, spre personajul ce stă în picioare cu brațele larg desfăcute. Aceasta îmi amintește de curba liniei melodice din recitativul care redă plînsul lui Petru în *Pasiunea după Matei* de Bach (fig. 277).



Figura 277

Dar alături de punctul culminant al emoției găsim verticala finală. Îi vedem aici pe cei doi bărbați contemplînd scena în tăcere. Dincolo de tragedia pămîntească, ei dezvăluie aspectul pozitiv al jertfei, trăinicia învățăturii ce trebuie răspîndită și, prin relația lor vizibilă cu arborele învierii de deasupra, nemurirea sufletului.

10 EXPRESIA

Dacă capitolele de mai sus şi-au îndeplinit menirea, nu mai rămîn prea multe de spus despre expresia vizuală. De la început era evident că ceea ce vedem depăşeşte cadrul unei simple descrieri cu ajutorul mărimii, formei, lungimii de undă sau vitezei. Calităţile dinamice bazate pe forme, culori şi evenimente s-au dovedit a fi un aspect inseparabil al oricărei experienţe vizuale. Recunoscînd prezenţa directă şi universală a unei asemenea dinamici nu numai că am realizat o descriere mai completă a realităţii naturale şi a celei artificiale, dar am şi căpătat acces la ceea ce vom discuta acum explicit sub denumirea de „expresie". Cîtă vreme vorbim despre simple măsurători sau repere concrete ale obiectelor vizuale, ne putem permite să ignorăm expresia lor directă. Observăm: aici este un hexagon, o cifră, un scaun, o ciocănitoare, un obiect de fildeş bizantin. Dar îndată ce descoperim calităţile dinamice ale unui asemenea lucru, în mod inevitabil le interpretăm ca posedînd un înţeles expresiv.

Acest lucru se poate constata, de pildă, atunci cînd un autor se limitează la trăsăturile strict dinamice ale realităţii pe care o descrie. În scurtul său eseu privind „Teoria mersului", Balzac ne spune despre un trecător: „Umbla cu mîinile încrucişate la spate, cu umerii traşi în jos şi încordaţi, cu omoplaţii aproape lipiţi; arăta ca un pui de potîrniche fript şi pus pe o bucată de pesmet. Părea că înaintează numai cu gîtul, iar întregu-i trup îşi primea impulsul de la piept." Vag, dar fără greş, sesizăm firea exprimată prin aceste mişcări. Acelaşi lucru este valabil şi în cazul formelor picturale. În multe dintre exemplele incluse în capitolele de mai sus, trăsăturile expresive reieşeau explicit sau implicit de îndată ce ne concentram asupra dinamicii imaginilor.

Toate calităţile percepute au un caracter general. Înregistrăm calitatea de roşu, rotunjimea, micimea, rapiditatea — concretizate în cazuri individuale, dar transmiţînd o anumită clasă de experienţe şi nu o unică experienţă particulară. La fel şi în cazul dinamicii. Observăm masivitatea, efortul, răsucirea, dilatarea, supleţea — iarăşi generalizări, dar acum fără a mai fi limitate la ceea ce văd ochii. Calităţile dinamice sînt structurale; ele se materializează în sunete, în senzaţii tactile şi musculare, în văz. Mai mult, ele definesc de asemenea natura şi activitatea minţii omeneşti, şi încă într-un mod cu totul remarcabil. Agresivitatea fulgerului se asociază cu zigzagul instantaneu al formei sale, iar furişarea — cu felul

de a înainta al unui şarpe, ori de cîte ori aceste mişcări sînt percepute ca fiind mai mult decît simple curbe definite geometric. Culorile pot simboliza tipurile de temperament — aşa cum se întîmplă în multe culturi — dar numai dacă aceste culori sînt percepute dinamic. Iar diferenţele de ordin dinamic dintre arhitectura romanică şi cea gotică se corelează automat cu stări de spirit ce caracterizează respectivele epoci culturale.

Astfel, *definim expresia prin modurile de comportament animat sau inanimat dezvăluite de aspectul dinamic al obiectelor sau fenomenelor perceptuale.* Proprietăţile structurale ale acestor moduri nu se limitează la cele sesizate de simţurile noastre exterioare; ele au o deosebită importanţă în activitatea intelectului uman şi sînt folosite metaforic pentru a caracteriza o infinitate de fenomene non-senzoriale un model scăzut sau un cost ridicat al vieţii, spirala ascendentă a preţurilor, claritatea unui argument sau tăria unei rezistenţe.

Teorii tradiţionale

Este necesar să diferenţiem modul specific în care utilizez termenul de expresie" în scopuri perceptuale sau estetice de sensurile mai largi sau mai înguste ce îi sînt atribuite în mod curent. În sens mai îngust, se afirmă că nu există expresie decît acolo unde este un conţinut conştient de exprimat. Chipul şi gesturile unei fiinţe omeneşti exprimă ce se petrece „înăuntru" şi acelaşi lucru se poate spune despre comportamentul fizic al animalelor. Stîncile însă, cascadele sau norii de furtună nu pot avea expresie, se afirmă, decît în sens figurat, prin analogie cu comportamentul uman.

În ceea ce priveşte scopul nostru, această limitare la făpturile vii este inacceptabilă. Conceptul devine simultan prea strîmt şi prea larg, deoarece depăşeşte cadrul calităţilor perceptuale. Informaţii despre facultăţile mintale ale cuiva pot fi obţinute nu numai de la chip şi gesturi, ci şi din felul cum vorbeşte, cum se îmbracă, cum îşi întreţine locuinţa, ca să nu mai vorbim de părerile pe care le are sau de felul cum reacţionează la diferite evenimente. O bună parte din aceste informaţii pot fi interpretate doar prin deducţie intelectuală, ca atunci, de pildă, cînd felul cum cineva îşi cheltuieşte banii ne vădeşte dacă avem de-a face cu un om generos sau cu un avar.

Expresia facială şi gestică joacă un rol însemnat în artele vizuale, în film şi în teatru, şi cu toate că aici avem un caz special, îl voi discuta pe acesta mai întîi. Cînd oamenii au de-a face cu oameni, sau animalele cu animale, ca şi atunci cînd o pisică şi stăpînul ei caută să stabilească relaţiile reciproce cele mai potrivite, ei interpretează neîncetat comportamentul exterior al partenerului, controlîndu-şi-l totodată pe cel propriu. Aceasta pare a fi o realizare remarcabilă, dacă ne gîndim că ochii omului sau ai pisicii nu văd decît o îmbinare de muşchi şi oase acoperite de piele şi prezentînd diferite mişcări de contracţie, alungire şi deplasare. Ce pot avea aceste configuraţii pur fizice în comun cu stările sufleteşti, care nu oferă nici

un fel de formă perceptibilă? Ce ne face să vedem satisfacţie pe o faţă zîmbitoare?

Fiziognomonia ca metodă de cunoaştere directă este puternic atacată, dar şi intens susţinută încă din antichitate, cînd Aristotel a scris un tratat pe această temă. Regina Elisabeta I-a a Angliei a emis un edict în sensul că „toate persoanele care pretind că se pricep la închipuiri fiziognomonice sau alte fantasmagorii asemănătoare" puteau fi „dezbrăcate de haine de la brîu în sus şi biciute în public pînă cînd trupul li se va umple de sînge." Arta de a ghici caracterul omului după forma feţei, în special a profilului, înflorea în secolul al XVIII-lea. Explicaţia tradiţională a felului cum se făcea aceasta poate fi dedusă dintr-o recenzie glumeaţă a lucrării lui Johan Kaspar Lavater, *Fragmente fiziognomonice pentru propăşirea cunoaşterii şi dragostei de semenii noştri*, recenzie scrisă de poetul Matthias Claudius în jurul anului 1775. „Fiziognomonia este o ştiinţă a feţelor. Feţele sînt *concreta* pentru că ele se leagă *generaliter* de realitatea naturală şi *specialiter* sînt strîns legate de oameni. Se naşte aşadar întrebarea dacă vestitul procedeu cu „abstractio" şi cu „methodus analytica" n-ar trebui aplicat aici, în sensul de a vedea dacă litera *i*, atunci cînd apare, este prevăzută cu un punct şi dacă punctul nu se află cumva deasupra altei litere; în care caz am putea fi siguri că punctul şi litera sînt fraţi gemeni, astfel eă atunci cînd dăm de Castor putem fi încredinţai că Pollux nu este prea departe. De exemplu, să presupunem că există o sută de domni, toţi foarte iuţi de picior, şi care au dovedit din plin acest lucru, iar toţi aceşti o sută de domni au cîte un neg pe nas. Nu spun că domnii cu negi pe nas sînt cumva laşi, ci doar presupun aceasta ca un exemplu... Să admitem acum că vine la mine acasă un individ care mă face un nenorocit de scriitoraş şi mă scuipă în faţă. Să admitem, de asemenea, că n-am chef să sar la bătaie cu pumnii, mai ales neştiind care va fi rezultatul, şi că stau pe loc şi cîntăresc situaţia. În acea clipă descopăr un neg pe nasul individului, aşa că acum nu mă mai pot reţine. Sar la el cu curaj şi, fără nici o îndoială, ies învingător. Acest procedeu reprezenta, ca să spunem astfel, „calea regală", cea mai sigură în situaţia dată. Ţelul ar fi atins, eventual, doar cu încetul, dar tot atît de sigur ca şi pe alte „căi regale".

Revenind la un ton mai serios, vom arăta că teoria a fost enunţată pe la începutul secolului al XVIII-lea de filozoful Berkeley. În eseul său asupra vederii el vorbeşte despre modul în care un observator detectează mînia sau ruşinea pe faţa persoanei observate. „Aceste pasiuni sînt în sine invizibile, dar ele pătrund totuşi în ochi odată cu culorile şi cu schimbările de înfăţişare, care sînt obiectul imediat al vederii şi care le indică pentru simplul motiv că, aşa cum s-a observat, le întovărăşesc; fără de care experienţă n-am mai lua roşirea obrajilor drept un semn de ruşine şi nu, să zicem, de bucurie." Charles Darwin, în cartea sa despre exprimarea emoţiilor, consacră cîteva pagini aceleiaşi probleme. El considera că manifestările exterioare sînt corelate de observator cu echivalenţii lor psihici pe baza unui instinct înnăscut sau printr-un proces de învăţare. „Mai mult, cînd un copil plînge sau rîde, el ştie în genere ce face şi ce simte, astfel că un foarte mic efort de gîndire l-ar putea lămuri ce înseamnă plînsul sau rîsul la alţii. Dar întrebarea este, îşi dobîndesc oare copiii noştri cunoştinţele despre expresie numai din experienţă, prin puterea asociaţiei şi raţionamentului? Cum majoritatea mişcărilor expresive trebuie să fi fost asimilate treptat, devenind apoi instinctive, pare a exista într-o anumită măsură probabilitatea apriorică a faptului că recunoaşterea lor a devenit de asemenea instinctivă".

O versiune mai recentă a teoriei tradiţionale s-a dezvoltat din tendinţa curioasă a anumitor specialişti în ştiinţele sociale de a considera că atunci cînd oamenii cad de acord asupra unui lucru, este probabil vorba de o convenţie nefondată. Conform acestei opinii, evaluarea expresiei se bazează pe „stereotipii" pe care indivizii le adoptă de-a gata de la grupul social din care fac parte. De pildă, li s-a spus că nasul acvilin denotă curaj şi că buzele proeminente indică senzualitate. Susţinătorii acestei teorii sugerează în general eă asemenea evaluări sînt greşite, ca şi cum informaţiile eare nu sînt obţinute din experienţa noastră direetă n-ar putea fi niciodată întemeiate. De fapt pericolul se află nu în sursa socială a informaţiilor, ci mai curînd în împrejurarea că oamenii tind să asimileze concepte simplu structurate pe temeiul unor probe insuficiente, obţinute direct sau indireet, şi să păstreze aceste concepte neschimbate în ciuda dovezilor contrare. Deşi aceasta îi poate duce pe mulţi la evaluări unilaterale sau de-a dreptul eronate ale unor persoane sau grupuri de persoane, existenţa stereotipiilor nu explică originea aprecierilor fiziognomonice. Dacă aceste apreeieri se bazează pe tradiţie, de unde provine tradiţia? Chiar dacă sînt adesea greşit aplicate, interpretările tradiţionale ale aspectului fizic şi comportamentului pot totuşi să se sprijine pe observaţii corecte. Se prea poate ca durabilitatea lor să se datoreze tocmai faptului că sînt foarte adevărate.

În cadrul gîndirii asociaţioniste, un pas înainte a fost făcut de Lipps, care arată că perceperea expresiei implică acţiunea unor forţe. Teoria sa „empatie" era menită să explice de ce găsim expresie chiar şi la obiectele neînsufleţite, cum ar fi coloanele unui templu. Raţionamentul era următorul: Cînd privim coloanele, noi cunoaştem din experienţa trecută felul de presiuni şi contrapresiuni mecanice care se produc în ele. Tot din experienţa trecută ştim ce am simţi noi dacă am fi în locul coloanelor şi dacă respectivele forţe ar acţiona asupra şi înăuntrul corpurilor noastre. Proiectăm deci propriile noastre senzaţii kinestezice asupra coloanelor. Mai mult, presiunile şi solicitările evocate din memorie tind să provoace reacţii şi în alte zone ale intelectului. „Cînd îmi proiectez năzuinţele şi forţele asupra naturii, fac acest lucru şi cu modul în care aceste năzuinţe şi forţe mă fac să mă simt, adică îmi proiectez mîndria, curajul, tenacitatea, sprinteneala, siguranţa, calma mea mulţumire de sine. Numai astfel empatia mea faţă de natură poate deveni cu adevărat empatie estetică."

Comună tuturor soiurilor de teorii tradiţionale era negarea oricărei înrudiri intrinsece între aspectul perceput şi expresia pe care aceasta o transmite. Relaţia dintre cele două elemente trebuie învăţată, se afirmă, aşa cum se învaţă o limbă.

Literele PAIN înseamnă „durere“ în engleză și „pîine“ în franceză, și nu există nimic în aceste litere care să sugereze cu precădere unul din înțelesuri. Tot astfel, trebuie să învățăm ce expresie se asociază cu o anumită stare sufletească, deoarece am putea eventual înțelege cum una este generată de cealaltă, dar n-am putea percepe expresia tot atît de direct ca forma sau culoarea.

Chiar potrivit teoriei empatice, informația vizuală servește doar să-l încunoștiințeze pe privitor despre situație, din care acesta trebuie să-și tragă propriile concluzii. „Coloana susține o sarcină“ — acest fapt cunoscut ar fi de ajuns pentru a înzestra vederea cu toate senzațiile despre susținerea unor sarcini pe care privitorul le poate evoca din experiența sa trecută. N-ar exista o înțelegere explicită a rolului jucat de corelațiile dinamice specifice ale perceptului. Istoricul de artă Max J. Friedländer observa: „O coloană proastă arată ca desenată cu rigla. Pentru arhitectul bun o coloană este o ființă animată, suferindă, victorioasă, rezistentă, împovărată. Ușoara bombare, greu de măsurat, a conturului exprimă tărie, efort, presiune și împotrivire.“ În funcție de faptul dacă sesizăm sau nu aceste calități dinamice vom putea percepe expresia arhitecturală, indiferent de felul cum interpretam statica edificiului sau de poverile pe care le-am cărat vreodată.

Voi nota în treacăt că teoria empatică a chinuit generații întregi de esteticieni cu o mulțime de pseudoprobleme. Se întreba: sînt sentimentele exprimate în imagini și sunete ale artistului care le-a creat sau ale celui care privește sau ascultă? Trebuie oare să fii într-o stare de melancolie pentru a crea, executa sau recepta o compoziție melancolică? Se pot exprima „emoții“ într-o fugă de Bach sau într-un tablou de Mondrian? Acestea și alte întrebări similare deveneau superflue odată înțeles faptul că expresia rezidă în calitățile perceptuale ale configurației de stimuli.

Expresia fixată în structură

William James era mai puțin sigur că trupul și mintea n-au în comun nimic intrinsec. „Nu pot să nu remarc că deosebirea dintre mișcări și emoții, pe care acești autori o subliniază atît de mult, este întrucîtva mai puțin absolută decît pare la prima vedere. Nu numai succesiunea în timp, dar și proprietăți ca intensitatea, volumul, simplitatea sau complexitatea, schimbarea lină sau violentă, repausul sau agitația, sînt de regulă atribuite atît fenomenelor fizice cît și celor mintale.“ Evident, James considera că deși corpul și mintea sînt entități diferite — corpul fiind material, iar mintea nu—ele s-ar putea totuși asemăna sub raportul anumitor calități structurale.

Asupra acestui aspect au insistat psihologii gestaltiști. Max Wertheimer, mai ales, afirma că perceperea expresiei este mult prea imediată și generală pentru a fi explicată doar ca rezultat al învățării. Cînd privim o balerină, starea ei sufletească de tristețe sau de fericire pare a fi în legătură directă cu mișcările pe care le execută. Wertheimar conchidea că acest lucru este adevărat deoarece factorii formali din cadrul dansului reproduc factori identici din starea sufletească. Ce înțelegea el prin aceasta poate fi ilustrat cu ajutorul unui experiment realizat de Jane Binney. Membrii unui grup de balet studențesc au fost solicitați separat să improvizeze pe teme ca tristețea, forța sau noaptea. Interpretările lor au prezentat un mare grad de concordanță. Bunăoară, în reprezentarea tristeții mișcările erau lente și limitate la o gamă restrînsă, cu evoluții mai ales curbe și reduse ca tensiune. Direcția era vagă, schimbătoare, ezitantă, iar corpul părea să cedeze pasiv forței de gravitație, nefiind propulsat de propria sa inițiativă. Se admite în general că starea sufletească de tristețe are o configurație similară. La o persoană deprimată procesele mintale sînt lente și rareori trec dincolo de probleme referitoare la întîmplări imediate și interese de moment. Toate activitățile legate de gîndire sau de acțiune sînt molatice și lipsite de energie. Eixtă prea puțină hotărîre, iar activitatea este deseori guvernată de forțe exterioare.

Desigur, există un mod tradițional de a reprezenta tristețea în dans, și interpretările studenților au putut fi influențate de el. Contează însă faptul că mișcările, fie inventate spontan, fie copiate după alții, vădeau o structură formală foarte asemănătoare cu cea a stării sufletești în cauză. Iar cum calități vizuale ca forma, viteza ori direcția sînt nemijlocit accesibile, pare îndreptățit să presupunem că ele sînt purtătoarele unei expresii direct comprehensibile ochiului

„Izomorfismul“, adică înrudirea structurală dintre configurația de stimuli și expresia pe care aceasta o transmite, poate fi demonstrat foarte clar cu ajutorul unor curbe simple. Dacă comparăm un arc de cerc cu unul de parabolă, vedem că primul pare mai rigid, iar celălalt mai grațios. De unde provine diferența? Din structura geometrică. Curbura constantă a cercului se supune unei singure condiții: este locul geometric al tuturor punctelor egal depărtate de centru. Parabola satisface două condiții: ea este locul geometric al tuturor punctelor egal depărtate de un punct și o dreaptă. Din cauza acestei duble dependențe, curbura parabolei variază, pe cînd cea a cercului este constantă. Parabola poate fi privită ca un compromis între două cerințe structurale. Fiecare din cele două condiții cedează celeilalte. Altfel spus, rigiditatea cercului și flexibilitatea grațioasă a parabolei derivă din structura intrinsecă a celor două curbe.

Acum, un exemplu analog din arhitectură. Privind cupola creată de Michelangelo pentru biserica San Pietro din Roma, admirăm îmbinarea de greutate masivă și de elansare. Iată cum se obține acest efect expresiv: Cele două contururi care constituie secțiunea cupolei exterioare (fig. 278) sînt arce de cerc, posedînd astfel stabilitatea curbelor circulare. Dar ele nu sînt părți din același cerc, nu formează o emisferă. Conturul drept este descris în jurul centrului *a*, cel stîng în jurul centrului *b*. Într-un arc gotic, încrucișarea curbelor ar fi vizibilă în vîrf. Michelangelo o ascunde cu ajutorul lanternei. Ca atare, ambele contururi ne apar ca părți ale aceleiași curbe, care însă nu are rigiditatea unei emisfere, ci

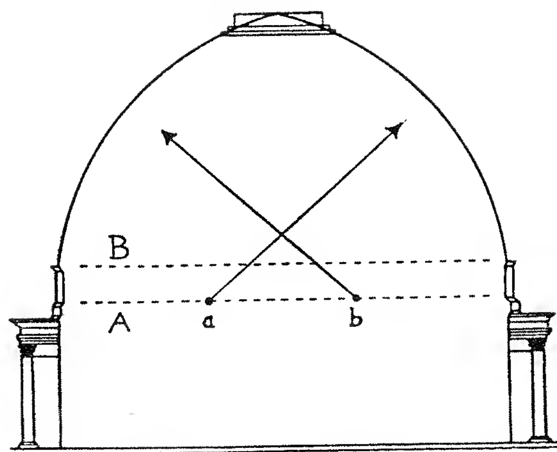


Figura 278

constituie un compromis între două curburi diferite și se prezintă ca un tot flexibil, păstrîndu-și totodată soliditatea circulară a componentelor ei. Conturul total al cupolei apare ca o deviere de la emisferă, obținută prin alungire în sus. De aici, efectul de elansare pe verticală.

Vom nota, de asemenea, că la nivelul A curbura cupolei atinge verticala, ceea ce i-ar da un aspect destul de static. Poate din acest motiv verticalitatea este ascunsă de tamburul dintre A și B. Cupola pare să se sprijine pe B mai curînd decît pe A. În consecință, contururile întîlnesc baza sub un unghi oblic, nu drept. În loc să se înalțe drept în sus, cupola se înclină spre interior, ceea ce crează o încovoiere, o impresie de greutate. Echilibrul subtil dintre toți acești factori dinamici dă naștere expresiei unitare și totodată complexe a întregului. „Imaginea simbolică a greutății", spune Wölfflin, „se menține, fiind însă dominată de expresia unei eliberări spirituale." Cupola lui Michelangelo întruchipează astfel „paradoxul spiritului baroc în general".

Începem să înțelegem acum că expresia perceptuală nu se raportează neapărat la un intelect „dinapoia ei". Acest lucru este valabil chiar și pentru reacțiile la comportamentul uman. Köhler arată că oamenii de regulă răspund la comportamentul exterior în sine, fără a-l considera explicit o simplă reflectare a unor atitudini mintale. Ei percep mișcările lente, molatice, „adormite" ale unei persoane în contrast cu cele vioaie, prompte și viguroase ale alteia, dar nu trec neapărat dincolo de înfățișare, la oboseala sau agerimea psihică dinapoia ei. Oboseala și vioiciunea sînt conținute în însuși comportamentul fizic; ele nu se disting în esență de „oboseala" smoalei care curge încet sau de soneria „energică" a telefonului. Este adevărat, desigur, că în timpul unei conversații importante unul din interlocutori se poate strădui să „citească" gîndurile și sentimentele celuilalt din ceea ce transpare pe fața și în gesturile acestuia. „Ce urmărește? Cum reacționează?" Dar în asemenea cazuri se trece, evident, dincolo de ceea ce rezultă din simpla percepere a expresiei.

De aici nu mai este decît un mic pas pînă la a admite că găsim expresie vizuală în orice obiect sau fenomen coerent structurat. O stîncă abruptă, o salcie plîngătoare, culorile unui amurg, fisurile dintr-un zid, o frunză care cade, un izvor care curge, ba chiar o simplă linie sau culoare, ori dansul unei forme abstracte pe un ecran cinematografic au tot atîta expresivitate ca și corpul omenesc și îl pot sluji pe artist la fel de bine. Într-un anumit fel îl pot sluji chiar mai bine, căci corpul omenesc are o configurație foarte complexă, greu de redus la acea simplitate de formă și mișcare care transmite o expresie izbitoare. În plus, el este încărcat de asociații nonvizuale. Vincent van Gogh a făcut odată două desene, unul numit *Mîhnire* reprezentînd un nud de fată, șezînd cu capul cuprins între brațe, iar celălalt — o schiță înfățișînd copaci dezgoliți de frunze, cu rădăcini noduroase. Într-o scrisoare către fratele său Theo, pictorul spune că a încercat să transpună același sentiment în ambele reprezentări, „aderînd la sol convulsiv și pătimaș, și totuși fiind pe jumătate smulse de furtună. Am vrut să exprim ceva din lupta pentru viață în acea figură feminină palidă și slabă, ea și în rădăcinile negre, răsucite și noduroase". De fapt, formele aproape abstracte ale rădăcinilor transmit mesajul mai pregnant decît figura desenată convențional. Corpul omenesc nu este cel mai facil, ci cel mai dificil vehicul pentru expresia vizuală.

Dacă considerăm expresia ca fiind ceva rezervat numai comportamentului uman, putem justifica expresia percepută în natură numai ca rezultat al personificării naturii — un concept introdus, se pare, de John Ruskin și menit să descrie, de pildă, tristețea sălcilor plîngătoare ca o plăsmuire născută din empatie, antropomorfism și animism primitiv. Totuși, dacă expresia este o caracteristică inerentă a configurațiilor perceptuale, manifestările ei în corpul omenesc sînt doar un caz specific al unui fenomen mai general. Compararea expresiei unui obiect cu o stare sufletească umană este un proces secundar. Salcia nu este „tristă" deoarece seamănă cu o persoană tristă. Mai curînd faptul că forma, direcția și flexibilitatea ramurilor ei transmit ideea de atîrnare pasivă, o comparație cu starea structural similară a minții și corpului, pe care o denumim „tristețe", se impune în mod indirect.

Odată antropomorfizată expresia, este firesc să folosim termeni caracteristici pentru stările sufletești ale omului spre a descrie obiecte, procese sau, să zicem, dinamica muzicii. În fond, ar fi instructiv și interesant să procedăm invers și să descriem comportarea și expresia umană cu ajutorul calităților mai generale caracterizînd natura în ansamblu. Goethe spunea cîndva: „Sînt convins că în căutarea unor adjective pentru a exprima deosebirile de caracter posibilitățile n-au fost nicidecum epuizate. De pildă, putem încerca să folosim metaforic deose-

birile ce apar în teoria fizică a coeziunii: pot fi caractere tari, ferme, elastice, flexibile, rigide, dure, fluide și cine mai știe cîte alte feluri." Urmînd sfatul lui Goethe, putem ajunge la o mai bună înțelegere a expresiei omenești ca un caz special de comportament animat și inanimat, în loc să insistăm a considera omul ca punct central și etalon al naturii. În privința unor asemenea fenomene știința continuă să aștepte un Copernic.

Dacă ne ghidăm după configurațiile de forțe percepute, unele obiecte și evenimente seamănă între ele, iar altele nu. Pe baza aspectului lor expresiv, ochiul nostru crează spontan un fel de clasificare sistematică a tuturor lucrurilor existente. Această clasificare perceptuală contrazice ordinea sugerată de alte tipuri de categorii. Mai ales în civilizația noastră occidentală modernă, sîntem obișnuiți să distingem între animat și inanimat, între ființe umane și nonumane, între aspecte mintale și aspecte fizice. Sub raportul calităților expresive însă, caracterul unei anumite persoane poate semăna mai mult cu cel al unui anumit copac decît cu cel al altei persoane. Starea de lucruri dintr-o societate omenească poate semăna cu tensiunea din atmosferă în preajma izbucnirii unei furtuni. Poeții recurg la asemenea analogii, la fel ca și alți oameni „nerafinați".

Așa-numitele limbi primitive ne dau o idee despre felul de lume ce rezultă dintr-o clasificare bazată pe percepție. În loc să se limiteze la verbul „a merge", care se referă relativ abstract la locomoție, în graiul african ewe se precizează, pentru fiecare tip de mers, calitățile expresive specifice. Există verbe pentru „a merge ca un omuleț ale cărui membre tremură puternic", „a merge cu pași tîrșiți ca un om slăbit", „a merge ca un lungan care își aruncă picioarele înainte," „a merge ca un om voinic care pășește apăsat", „a merge cu pași nesiguri, fără a privi înainte", „a merge cu pași fermi și energici" și multe altele. Aceste distincții nu constituie un exercițiu estetic, ci ne arată că proprietățile expresive ale mersului sînt considerate a aduce informații importante și utile despre persoana care merge și despre intenția sa în momentul respectiv.

Deși limbile de acest fel ne uimesc adesea prin bogăția de subdiviziuni a căror necesitate n-o sesizăm, ele de asemenea dezvăluie generalizări care nouă ne pot părea absurde sau lipsite de importanță. Bunăoară, limba vorbită de indienii americani klamath are prefixe pentru cuvintele ce se referă la obiecte care seamănă ca formă și mișcare. Un asemenea prefix poate descrie „exteriorul unui obiect rotund sau sferoid, cilindric, discoidal, bulbos sau inelar; ori voluminos; ori o acțiune săvîrșită cu un obiect avînd asemenea formă; ori o mișcare circulară, semicirculară sau unduită a corpului, brațelor, mîinilor etc. Ca atare, prefixul poate fi întîlnit în cuvinte referitoare la nori, corpuri cerești, pante rotunjite pe suprafața pămîntului, fructe de formă rotundă sau bulboasă, pietre și locuințe (acestea din urmă fiind de regulă circulare). El este folosit, de asemenea, în anumite cuvinte ce desemnează grupuri de animale, împrejmuiri, adunări de oameni (care în mod obișnuit se țin în formă de cerc) și așa mai departe".

O astfel de clasificare strînge laolaltă obiecte care după modul nostru de a gîndi țin de categorii foarte diferite, avînd puține sau nimic în comun. Totodată, aceste trăsături ale limbajului primitiv ne amintesc că procedeul poetic de a uni prin metafore noțiuni practic diferite nu este o născocire rafinată a artiștilor, ci izvorește din modul universal și spontan de a aborda realitatea înconjurătoare.

Georges Braque îl sfătuiește pe artist să caute aspectele comune ale obiectelor neasemănătoare. „Astfel poetul poate spune: „Rîndunica săgetează cerul", făcînd din rîndunică o săgeată". Funcția metaforei constă în a-l ajuta pe cititor să străpungă carapacea convențională a lumii obiectuale, alăturînd noțiuni care n-au în comun decît configurația subiacentă. Un asemenea procedeu, însă, va funcționa doar dacă cititorul de poezie este încă sensibil, în cadrul propriei sale experiențe cotidiene, la conotațiile simbolice sau metaforice ale tuturor aspectelor și acțiunilor. De pildă, lovirea și spargerea unor obiecte evocă de regulă, chiar și numai într-un grad foarte mic, ideea de atac și distrugere. Există o nuanță de cucerire și succes în orice înălțare, fie și în simpla urcare a unei scări. Atunci cînd ridicăm storurile dimineața și camera se umple de soare, încercăm ceva mai mult decît o simplă schimbare a iluminării.

Un aspect al acelei înțelepciuni ce ține de o cultură adevărată este sesizarea permanentă a înțelesului simbolic cuprins într-o întîmplare concretă, detectarea universalului în particular. El dă sens și demnitate tuturor activităților zilnice și pregătește terenul pe care se pot dezvolta artele. La extrema sa patologică, acest simbolism spontan se manifestă în ceea ce psihiatrii numesc „organul de vorbire" al simptomelor psihosomatice și al altor forme de nevroză. Sînt oameni care nu pot înghiți deoarece în viața lor există ceva ce „nu poate fi înghițit", sau pe care un simțămînt inconștient de vinovăție îi obligă să-și piardă oare întregi zilnic spălînd și făcînd curățenie.

Prioritatea expresiei

Voi sublinia încă o dată că în civilizația noastră am ajuns să considerăm percepția ca un mijloc de înregistrare a formelor, distanțelor, culorilor sau mișcărilor. Sesizarea acestor caracteristici măsurabile este de fapt o cucerire destul de tîrzie a minții omenești. Chiar și în cazul occidentalului trăind în plin secol al XX-lea, ea implică anumite condiții speciale. Este vorba de atitudinea savantului sau a inginerului, sau a vînzătorului care apreciază talia unui client, nuanța unui baton de ruj sau greutatea unei valize. Cînd însă stau în fața căminului și mă uit la foc, nu sesizez, în mod normal, diferitele nuanțe de roșu și grade de strălucire, sau diferitele forme geometrice care se mișcă cu diferite viteze. Văd doar jocul grațios al limbilor de foc, mișcarea lor mlădioasă, culoarea vie a văpăii. Chipul unei persoane este mai ușor perceput și memorat ca atent, concentrat și încordat decît ca fiind de formă triunghiulară, cu sprîncene oblice, buze subțiri și așa mai departe. Această prioritate a expresiei, deși întrucîtva modificată la

adulţi în urma unei educaţii pe baze ştiinţifice, este izbitoare la copii şi la primitivi, aşa cum arată Werner şi Köhler. Conturul unui munte este domol sau dur, ameninţător; un pled aruncat pe un scaun este strîmb, abătut, obosit.

Prioritatea trăsăturilor de tip fizionomic nu trebuie să ne surprindă. Simţurile noastre nu sînt dispozitive de înregistrare automată funcţionînd în mod izolat. Ele au fost dezvoltate de organism ca mijloace auxiliare pentru reacţiile la mediul ambiant, iar organismul este în primul rînd interesat de forţele ce acţionează în acest mediu, de locul, tăria şi direcţia lor. Aceste forţe pot fi ostile sau favorabile, iar efectul perceput al acestor forţe contribuie la ceea ce numim expresie.

Dacă expresia este conţinutul primar al vederii în viaţa cotidiană, cu atît mai adevărat va fi acest lucru în felul cum priveşte artistul realitatea. Calităţile expresive sînt mijloacele lui de comunicare. Ele îi atrag atenţia şi îi permit să-şi înţeleagă şi să-şi interpreteze trăirile; ele determină configuraţiile formale pe care le creează. Ca atare, pregătirea studenţilor în artă ar trebui să implice mai ales ascuţirea sensibilităţii lor faţă de aceste calităţi şi instruirea lor în sensul de a considera expresia ca un criteriu călăuzitor pentru fiecare trăsătură de penel sau creion, pentru fiecare lovitură de daltă. De fapt, mulţi profesori de artă buni fac exact acest lucru. În alte cazuri însă, sensibilitatea spontană a studentului faţă de expresie nu numai că nu este dezvoltată dar e chiar combătută sau înăbuşită. Există, de exemplu, un mod învechit, dar nu ieşit din uz, de a-i învăţa pe studenţi să deseneze după model, cerîndu-le să determine cu exactitate lungimea şi direcţia liniilor de contur, poziţia relativă a diferitelor puncte, forma corpurilor. Cu alte cuvinte, studenţii trebuie să se concentreze asupra caracteristicilor tehnico-geometrice ale obiectului văzut. În varianta ei modernă, această metodă constă în a-l îndemna pe tînărul artist să considere modelul, sau un motiv liber inventat, ca o configuraţie de mase, planuri şi direcţii. Din nou interesul se concentrează asupra caracteristicilor tehnico-geometrice.

Acest tip de instrucţie urmează principiile descriptive folosite frecvent în matematică sau în ştiinţele naturii, şi nu pe cele ale vederii spontane. Există, totuşi, profesori care procedează altfel. Punînd modelul să ia o poziţie ghemuită pe duşumea, un asemenea profesor nu va începe prin a sublinia că întreaga figură poate fi înscrisă într-un triunghi. Dimpotrivă, el va pune întrebări despre expresia figurii, va afirma că omul de pe podea pare încordat, „comprimat", plin de energie potenţială. Apoi va propune studentului să încerce redarea acestei calităţi. Executîndu-se, studentul va urmări proporţiile şi direcţiile, dar nu ca simple proprietăţi geometrice statice, „corecte" de dragul corectitudinii. Aceste trăsături formale vor fi înţelese de el ca mijloace de redare pe hîrtie a expresiei observate iniţial, iar corectitudinea sau incorectitudinea fiecărei trăsături va fi judecată în funcţie de capacitatea ei de a prinde „dispoziţia" subiectului.

Tot astfel, în cadrul unei lecţii despre desen, trebuie arătat clar că pentru artist, ca şi pentru orice fiinţă umană nesofisticată, un cerc nu este o linie de curbură constantă ale cărei puncte sînt toate egal depărtate de un centru, ci în

primul rînd un lucru compact, solid, stabil. Odată ce studentul a înţeles că rotunjimea nu este identică cu circularitatea, el poate încerca să realizeze un desen a cărui logică structurală va fi guvernată de conceptul fundamental de a exprima ceva. O concentrare artificială asupra unor simple forme şi culori în sine nu va permite studentului să aleagă o anumită configuraţie din multitudinea de configuraţii la fel de bune. O temă expresivă îi va sluji drept călăuză firească spre acele forme care convin scopului urmărit.

Este clar, cred, că aici nu pledez în favoarea aşa-numitei „autoexprimări". Metoda autoexprimării minimalizează sau chiar elimină tema ce trebuie reprezentată. Ea recomandă o descărcare pasivă, „proiectivă" a celor simţite de artist. Dimpotrivă, metoda discutată mai sus cere o concentrare activă, disciplinată a tuturor resurselor organizatoare asupra expresiei găsite în viziunea noastră despre lume.

S-ar putea argumenta că artistul trebuie să exerseze tehnica pur formală, înainte de a spera să poată reuşi în redarea expresiei. Dar astfel s-ar răsturna ordinea firească a procesului artistic. De fapt, orice exerciţiu bun este şi expresiv. Am înţeles aceasta cu mulţi ani în urmă, privind-o pe balerina Gret Palucca interpretîndu-şi una din piesele programatice favorite, numită de ea „Improvizaţii tehnice". Era pur şi simplu exerciţiul sistematic pe care dansatoarea îl practica zilnic pentru a-şi spori flexibilitatea articulaţiilor. Începea cu rotiri ale capului, apoi mişcări din gît, ridicări ale umerilor, şi termina cu îndoirea degetelor de la picioare. Acest exerciţiu pur tehnic avea succes la public, căci, era deosebit de expresiv. Precizia lui viguroasă şi mişcările ritmice prezentau în mod foarte natural întregul repertoriu al uimirii omeneşti, parcurgînd întreaga gamă de dispoziţii, de la trîndăvia plăcută pînă la satira insolentă.

Pentru a realiza mişcări precise din punct de vedere tehnic, un bun profesor de dans poate cere elevilor să nu execute poziţii definite „geometric", ci să tindă spre dobîndirea experienţei musculare a înălţării de la sol, sau a supunerii, sau a atacului, cu ajutorul unor mişcări corect efectuate. Metode asemănătoare se aplică astăzi în fizioterapie. De pildă, atunci cînd pacientul este pus să se concentreze nu asupra exerciţiului pur formal, fără conţinut, de flexiune şi extensie a braţului, ci asupra unui joc sau a altei activităţi în care mişcări similare ale membrelor sînt executate într-un scop practic.

Simbolismul în artă

Toate calităţile perceptuale au un caracter de generalitate. Am spus aceasta şi mai sus, în sensul că, într-o anumită măsură, vedem roşeaţa în orice pată roşie şi viteza în orice mişcare rapidă. Acelaşi lucru se poate afirma şi despre expresie. Atunci cînd Picasso ne transmite într-un tablou modul gingaş în care o mamă îndrumă paşii copilului sau care abia începe să umble, vedem gingăşia ca o calitate generală întruchipată într-un caz particular. În acest sens se poate considera

că tabloul lui Picasso simbolizează gingășia. De fapt, pentru scopul nostru, termenii de „expresie" și „simbol" se pot înlocui reciproc. Exemplul sugerează de asemenea că sarcina de a exprima sau simboliza un conținut universal cu ajutorul unei imagini particulare se realizează nu numai prin configurația formală, ci și prin subiect, dacă există.

Termenul de „simbolism" poate fi utilizat într-un sens mai restrîns numai prin raportarea la subiect. Cînd Rembrandt îl înfățișează pe Aristotel contemplînd bustul lui Homer, este cazul să ne întrebăm dacă artistul a vrut să descrie o scenă ce s-a petrecut, sau s-ar fi putut petrece, în lumea istoriei ori a anecdotei, sau dacă scena este pur „simbolică". În această din urmă ipoteză, subiectul și compoziția sînt menite să întruchipeze o idee, și ele pot indica această menire prin însăși improbabilitatea existenței lor într-o lume reală ori imaginară. Un exemplu clar de asemenea simbolism este pictura de Tițian cunoscută în general sub titlul de *Dragoste sacră și dragoste profană*; cu greu ar putea fi luată drept o scenă de gen, în care o femeie îmbrăcată și alta goală șed împreună pe ghizdurile unei fîntîni. Același lucru se poate spune și despre gravura de Dürer în care o femeie înaripată, cu un pocal în mînă, stă pe o sferă ce plutește printre nori.

Interpretarea corectă a unei asemenea picturi depinde mult de convenții. Aceste convenții tind să uniformizeze modul în care trebuie redată o anumită idee, astfel că, bunăoară, în arta creștină un crin simbolizează neprihănirea Feeioarei, mieii sînt discipoli, iar două căprioare adăpîndu-se dintr-un heleșteu reprezintă desfătarea dreptcredineioșilor.

Totuși, cu cît o experiență artistică depinde mai mult de cunoaștere, cu atît tinde să fie mai indirectă. De aceea, simbolismul în acest sens nu se încadrează în subiectul cărții de față. De un interes minor este și „simbolismul" din psihoanaliza freudiană. Interpretarea lui Freud diferă categoric de ceea ce considerăm aici ca natură a artei. El tratează simbolismul nu ca relație între o imagine concretă și o idee abstractă, ci mai curînd ca o relație între obiecte la fel de concrete, de pildă, între un pumnal și un falus. Dacă, după înțelegerea operei unui mare artist, n-am rămîne decît cu referiri la organele și funcțiile corpului omenesc, ar trebui pe drept cuvînt să ne întrebăm ce anume face din artă o asemenea creație universală și, se pare, vitală a minții omenești.

O clipă de reflecție ne va lămuri că sexualitatea, ca orice altă temă specifică, nu poate constitui niciodată conținutul fundamental al unei experiențe artistice valide. Ea poate servi doar ca material formal, folosit de artist pentru a îmbrăca ideile spre care țintește în esență opera sa. Acest material formal constă din totalitatea elementelor vizuale prezentate în operă. În acest sens, găsim simbolism chiar și în lucrări care, la prima vedere, nu par a fi decît simple aranjamente de obiecte relativ neutre. E de ajuns să privim fugar conturufile celor două naturi statice din figura 279 pentru a recepta două concepții diferite despre realitate. Pictura lui Cézanne (*a*) este dominată de cadrul stabil al verticalelor și orizontalelor din fundal, de masă și de axele sticlelor și paharului. Acest sche-


a

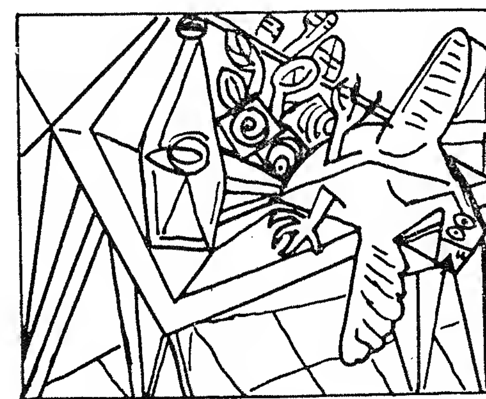

b

Figura 279

let este destul de puternic pentru a susține chiar și cutele ample ale țesăturii. O ordine simplă este redată de simetria verticală a fiecărei sticle și a paharului. Există o abundență de volume bombate și o subliniere a rotunjimii și gingășiei chiar și la obiectele neînsuflețite. Comparați această imagine de calm opulent cu îngrămădeala cumplită din tabloul lui Picasso (*b*). Aici găsim doar prea puțină stabilitate. Artistul evită orientările pe verticală și orizontală. Camera este înclinată, unghiurile drepte ale mesei, care e răsturnată, sînt fie deformate, fie ascunse de poziția ei oblică. Cele patru picioare nu sînt paralele. Sticla e gata să se răstoarne, corpul lăbărțat al păsării stă să cadă de pe masă. Contururile sînt dure, tăioase, lipsite de viață, chiar și în cazul găinii.

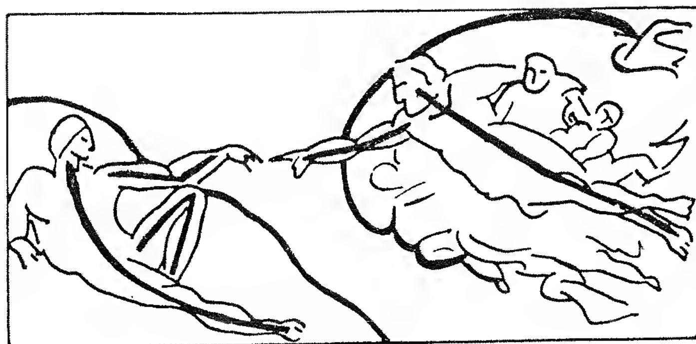


Figura 280

În marile opere de artă sensul cel mai profund este transmis ochiului, în mod eficace şi nemijlocit, de caracteristicile perceptuale ale schemei compoziţionale. „Povestea" *Facerii omului* zugrăvită de Michelangelo pe plafonul Capelei Sixtine din Roma (fig. 280) este înţeleasă de orice om care a citit Cartea Genezei. Dar chiar şi această naraţiune este modificată astfel încît să devină mai comprehensibilă şi mai impresionantă pentru ochi. Dumnezeu, în loc de a insufla viaţă trupului de lut — un motiv greu de transpus într-o imagine expresivă — întinde braţul spre mîna lui Adam, ca şi cum o scînteiere vitală, ţîşnind de la un deget spre celălalt, s-ar transmite de la creator la o creaţie. Puntea formată de braţ leagă vizual două lumi distincte: compactitatea de sine stătătoare a mantiei ce-l acoperă pe Dumnezeu şi pe care diagonala corpului o împinge înainte, şi fîşia plată, incompletă de pămînt, pasivitatea căreia se exprimă în înclinarea spre înapoi a conturului. Tot pasivitate găsim şi în curba concavă pe care se modelează corpul lui Adam. Acesta zace pe sol, putînd să se ridice puţin mulţumită forţei de atracţie a creatorului care se apropie. Dorinţa şi capacitatea potenţială de a se ridica şi umbla sînt redate ca o temă subsidiară în piciorul stîng, acesta slujind totodată drept sprijin braţului lui Adam, care nu se poate susţine singur, ca braţul încărcat de energie al divinităţii.

Analiza noastră arată că tema fundamentală a imaginii, ideea de creaţie, este redată prin ceea ce izbeşte mai întîi ochiul şi continuă apoi să organizeze compoziţia, pe măsură ce examinăm detaliile. Scheletul structural ne dezvăluie tema dinamică a naraţiunii. Iar cum ideea de energie transmisă, însufleţitoare, nu este doar înregistrată de simţul vizual, ci evocă în minte, după cîte putem presupune, o configuraţie corespunzătoare de forţe, reacţia privitorului depăşeşte simpla receptare a unui obiect exterior. Forţele ce caracterizează înţelesul naraţiunii prind viaţă în mintea spectatorului şi produc acel tip de participare activă ce distinge trăirea artistică de primirea pasivă a unei informaţii.

Cel mai mult contează faptul că imaginea trece dincolo de simpla lămurire a înţelesului povestirii înfăţişate aici. Tema dinamică dezvăluită de schema compoziţională nu se limitează la redarea episodului biblic, ci corespunde unui număr infinit de situaţii ce se pot întîlni în lumea psihică şi fizică. Nu numai că în configuraţia perceptuală avem o cale de înţelegere a episodului creării lui Adam, dar naraţiunea devine ca însăşi un mijloc de a ilustra un eveniment cu caracter universal şi, ca atare, abstract şi deci reclamînd să fie înveşmîntat în forme trupeşti pentru ca ochiul să-l poată vedea.

În consecinţă, conformaţia vizuală a unei opere de artă nu este doar un joc arbitrar de forme şi culori. Ea e indispensabilă pentru interpretarea precisă a ideii pe care o exprimă opera. Tot astfel, nici subiectul nu este arbitrar sau lipsit de importanţă. El se corelează exact cu schema formală, oferind astfel întruchiparea concretă a unei teme abstracte. Tipul de cunoscător care apreciază exclusiv forma păcătuieşte la fel de grav faţă de operă ca şi profanul interesat doar de subiect. Cînd Whistler a intitulat portretul mamei sale *Aranjament în gri şi negru*, el a procedat la fel de unilateral ca şi cel care nu vede nimic altceva în tablou decît o doamnă distinsă şezînd pe un scaun. Nici schema formală, nici subiectul nu constituie conţinutul fundamental al operei de artă. Ambele sînt instrumente ale formei artistice, servind la a da trup unei abstracţii universale invizibile.

Privită astfel, arta figurativă tradiţională duce fără nici o întrerupere spre arta „abstractă", nonmimetică a secolului nostru. Oricine a reuşit să sesizeze abstracţia în arta figurativă va vedea continuitatea, chiar dacă arta încetează de a mai reda obiecte din natură. În felul său propriu, arta nonmimetică face ceea ce a făcut arta din totdeauna. Orice operă reuşită prezintă un schelet de forţe al cărui înţeles poate fi „citit" tot atît de prompt ca şi cel din povestirea lui Michelangelo. Această artă „abstractă" nu este „formă pură", deoarece noi ştim că pînă şi cea mai simplă linie exprimă un sens vizibil şi este, ca atare, simbolică. Ea nu ne oferă abstracţii intelectuale, căci nimic nu e mai concret decît culoarea, forma şi mişcarea. Ea nu se limitează la viaţa interioară a omului, sau la domeniul inconştientului, căci pentru artă distincţiile între lumea exterioară şi cea interioară, între conştient şi inconştient sînt artificiale. Mintea omenească recepteză, modelează şi interpretează imaginea lumii exterioare recurgînd la toate resursele sale conştiente şi inconştiente, iar domeniul inconştientului n-ar fi niciodată accesibil experienţei noastre fără reflectarea lucrurilor perceptibile. Nu există mod de a le prezenta pe unele fără celelalte. Dar natura lumii exterioare şi a celei interioare poate fi redusă la un joc de forţe, şi tocmai acest demers „muzical" este cel urmat de artiştii impropriu numiţi „abstracţionişti".

Nu ştim cum va arăta arta viitorului. Nici un stil nu constituie apogeul artei. Fiecare stil nu este decît un mod de a privi lumea, o imagine a muntelui sacru, care ne prezintă aspecte diferite din locuri diferite, dar poate fi văzut de pretutindeni ca fiind acelaşi.

NOTE

CAPITOLUL 1. ECHILIBRUL

Structura ascunsă a unui pătrat (p. 25—31)

Testarea preliminară a efectelor „magnetice" descrise aici a fost făcută de unul dintre studenții mei, Toni Cushing. Vezi de asemenea Goude (163). (Numerele date în paranteze se referă la Bibliografie.)

Respingerea discului dinspre marginea pătratului ne amintește de experimentele lui Köhler și Wallach (249) asupra efectului de remanență vizuală. O figură liniară era fixată de observatori timp de cîteva minute, după care se introducea o nouă figură pentru a se verifica influența imaginii fixate anterior. S-a constatat că obiectele vizuale se retrag dinspre zonele ocupate mai înainte de alte obiecte vizuale. Efectul a fost slab în cazul cînd obiectele erau apropiate; el a atins punctul culminant la o anumită distanță, slăbind apoi din nou pe măsură ce distanța creștea. Autorii oferă o explicație fiziologică.

Wertheimer (445), p. 79.

Ce sînt forțele perceptoare? (p. 31—32)

Cf. Kepes (232), p. 29: „Elementele vizuale propriu-zise sînt doar focarele acestui cîmp; ele sînt energia concentrată".

Pentru fiziologia percepției formelor vezi, de exemplu, Lettvin (266) și Hubel (203).

Echilibrul psihologic și echilibrul fizic (p.33-34)

Ross (376), p. 23.

De ce echilibru? (p. 34—37)

Cf. Ross (376), p. 25: „În orice relație asimetrică a pozițiilor (direcții, distanțe, intervale), în care centrul de echilibru nu este indicat suficient de clar, apare o sugestie de mișcare. Ochiul, nefiind susținut de nici un echilibru, urmează cu ușurință această sugestie". Vezi și Arnheim (18), p. 76.

Figurile 7—10 sînt adaptate după figurile 21, 24, 1 și 9 din Graves (165), cu permisiunea Corporației psihologice din New York.

Ponderea (p. 37—40)

Pentru principiul pîrghiei și alți factori de echilibru, vezi Langfeld (261), capitolele 9 și 10, ca și literatura anterioară citată acolo.

Puffer (356) despre efectul de vedere în profunzime.

Pentru accentuarea izolării pe scenă, vezi Dean (91) p. 146.

Direcția (p. 40—42)

Lucrarea lui Toulouse-Lautrec *La circ: Tandemul*, pictată în 1899 se află în colecția Knoedler din New York.

Pentru efectele de remanență perceptuală constatate experimental de James J. Gibson și alții, vezi Köhler și Wallach (249), p. 269.

Tipuri de echilibru (p. 42—43)

Un studiu sistematic al schemelor compoziționale a fost întreprins de Rudrauf (379). El distinge între *compositions diffuses*, în care unitățile se distribuie uniform și omogen, fără un centru de radiere sau accent (Bosch, Brueghel, miniaturile persane), și *compositions scandées*, care au ritm spațial și o ierarhie a accentelor. Pe acestea din urmă Rudrauf le împarte în: (1) compoziții axiale, structurate în jurul pivotului reprezentat de figura sau grupul principal; 2) compoziții centrate, radiind dinspre un punct de gravitație; 3) compoziții polarizate, constînd din două figuri sau grupuri opuse, între care există o relație dinamică.

Relația sus-jos (p. 43—46)

Stînjenirea perceperii corecte a verticalității a fost demonstrată de Witkin (456) și Wapner (433).

Langfeld (261), p. 223.

Greenough (167), p. 24.

Charlotte Hannaford, o studentă a mea, a prezentat unor subiecți picturi abstracționiste în cele patru poziții spațiale, cerîndu-le să determine orientarea (A) stabilită de artist. Următoarele rezultate s-au obținut de la 20 de observatori:

	A	B	C	D
Bauer I	15	3	1	1
Bauer II	4	3	3	10
Bauer III	10	5	3	2
Mondrian	11	1	4	4
Kandinsky	10	2	8	0
	50	14	19	17

Rezultatul general arată exact 50% aprecieri corecte. Rezultatul a fost negativ pentru Bauer II (notăm, totuși, gradul mare de acord în cazul unei aprecieri „incorecte"), slab pentru Kandinsky și net pozitiv pentru ceilalți trei. Simpla probabilitate ar fi dus la doar 25% aprecieri corecte. Comentariile observatorilor în cadrul unor asemenea experimente sînt edificatoare și ar merita să fie studiate.

Kanizsa și Tampieri (223), p. 52, prezintă litere și cifre în care partea de sus și partea de jos par „aproape egale" în poziție corectă, dar total diferite cînd sînt privite în poziție răsturnată.

Dacă întoarcem cu 90° imaginea unei femei culcate, o vom vedea brusc apăsată violent în direcția obiectului pe care se sprijină. Presiunea în jos, neobservată în condiții normale devine evidentă ca presiune laterală.

Jackson Pollock pictînd pe podea: O'Connor (329), p. 40.

Dreapta și stînga (p . 46—49)

Pentru distincția stînga-dreapta vezi Corballis și Beale (85—86) și Olson (332), p. 10; de asemenea, lucrarea bogat documentată a lui Fritsch (123), în care se dă citatul din Goethe.

Wölfflin a publicat două articole despre problema „dreapta-stînga" (466). Primele observații ale lui Gaffron apar într-o carte despre gravurile lui Rembrandt (127). Un articol al ei în egleză citează literatura anterioară (126).

Apropierea în fotografii: Bartley (43).

În cadrul controversei privind faptul dacă Rafael dorea ca compozițiile pentru tapiserii să apară așa cum sînt în cartoane sau răsturnate, așa cum sînt în tapiserii, A. P. Oppé notează că efectul stînga-dreapta este aproape inversat dacă o imagine e abordată și privită oblic din partea dreaptă. Vezi Oppé (334) și White și Shearman (449).

Dean (91), p. 132.

Nu se știe deocamdată nimic definitiv despre aspectele neurologice ale asimetriei vizuale. Cf. Gazzaniga (131) și Geschwind (136, 137).

Pentru discriminarea mărimilor și mișcarea laterală vezi Van der Meer (424).

Mișcările oculare: Buswell (71) și Yarbus (474).

Echilibrul și intelectul uman (p. 49—50)

Freud (118), p. 1.

Pentru raporturile dintre entropie și artă vezi Arnheim (15).

Whyte (451).

Definirea motivației este citată din Freeman (117), p. 239. Vezi de asemenea Krech și Crutchfield (255), cap. 2, și Weber (434).

Cu privire la organism și legea entropiei, vezi Köhler (243), cap. 8.

Doamna Cézanne pe un scaun galben (p. 50—54)

Ross (376), p. 26.

Pentru analiza unui portret similar pictat de Cézanne, vezi Loran (279), planșa 17.

CAPITOLUL 2. FIGURA

Agnozia: Gelb şi Goldstein despre experimente asupra unor pacienţi cu leziuni cerebrale, în (134), p. 324 şi urm.; de asemenea lucrarea mai recentă a lui Gelb (133).

Vederea ca explorare activă (p. 55—56)

Pentru mecanismele colective în cadrul percepţiei vezi Lettvin (266).
Platon, *Timeus*, par. 45; T. S. Eliot (103), p. 4.

Sesizarea elementelor esenţiale (p. 56—57)

Cimpanzeii lui Köhler (244), p. 320.
Identificarea instantaneelor: Segal şi colab. (395), p. 32.

Concepte perceptuale (p. 57—59)

Pentru echivalenţa stimulilor vezi Gellermann (135); de asemenea Hebb (177), p. 12 şi urm., care afirmă că sesizarea trăsăturilor perceptuale se dezvoltă treptat.
Lashley, citat de Adrian (2), p. 85.
Conceptele perceptuale sînt discutate mai amănunţit în Arnheim (18), p. 27—50, şi (16).

Influenţa trecutului (p. 60—63)

Kanizsa (224), p. 31.
Efectul comunicărilor verbale: Carmichael (72).
Gottschaldt (162). Fig. 23 nu face parte din imaginile lui Gottschaldt. Am găsit-o schiţată în creion pe marginea lucrării lui Gottschaldt, de regretatul Max Wertheimer, în exemplarul său personal din *Psychologische Forschung*.
Gombrich (158), p. 216. Vezi de asemenea Bruner şi Krech (67), p. 15—31.

Cum vedem figura (p. 63—67)

Fig. 25 este reprodusă după o gravură din Leon Battista Alberti, *Della pittura e della statua*, Milano, Società Tipografica de' Classici Italiani, 1804, p. 123.
Agnozia: Gelb şi Goldstein în (134), p. 317.
Fig. 29 este după Berliner (49) p. 24.

Simplitatea (p. 67—75)

Simplitatea şi ordinea nu sînt acelaşi lucru, dar anumite observaţii despre natura uneia se aplică şi celeilalte. Remarca lui Spinoza privind subiectivitatea ordinii (*Etica*, anexa la partea 1) este citată într-un articol de Hartmann şi Sickles despre teoria ordinii (173). Aceşti autori, care par a concepe ordinea mai ales, sau poate exclusiv, ca o caracteristică a grupării — deci ca o relaţie între obiecte discrete — afirmă că „ordinea este termenul aplicat oricărei calităţi sau senzaţii subiective, generată şi depinzînd de numărul liniilor drepte ce pot fi trasate prin trei sau mai multe puncte ori centre din cîmpul senzorial; ea variază direct proporţional cu gradul în care aceste linii tind să devină paralele între ele şi cu sistemul de coordonate vertical-orizontal firesc organismului". Această definiţie, aplicabilă şi simplităţii, subliniază just importanţa cadrului de referinţă spaţial şi a orientării paralele. Ea deserie însă efectul paralelismului printr-o însumare de elemente şi nu satisface nici prin faptul că ia în considerare numai doi factori specifici. De pildă, cercurile, care nu conţin paralele, au un grad ridicat de ordine. Într-un al doilea articol, Sickles (401) sesizează că un aranjament circular de obiecte posedă ordine, dar susţine că asemenea aranjamente nu se percep niciodată, deoarece „ochii nu văd niciodată curbele decît atunci cînd acestea sînt obiectiv prezente — toate intervalele subiective fiind linii drepte". Afirmaţia lui se bazează pe observaţii insuficiente (vezi, de exemplu, fig. 28 din textul nostru).
Alexander şi Carey (4).
Hochberg şi colab. despre simplitate (195, 197).
Peter Blake, într-o recenzie a cărţii *Calea este a ta* (The Road is Yours) de R. M. Cleveland şi S. T. Williamson, publicată în *New York Times*, 1951.
Chaplin: Cocteau (79), p. 16.
Parcimonia: Cohen şi Nagel (80), p. 212, 384.

Newton: *Principiile matematice*, cartea a III-a, regula I.
Badt despre simplitate (36).
Relieful lui Ben Nicholson este reprodus în *Circle* (297), planşa 6.
Boogie-woogie pentru victorie, un tablou de Piet Mondrian (312), p. 35. *Rebeliunea potolită de o guvernare înţeleaptă* este titlul unei picturi de Rubens, creată în jurul anului 1631.
Izomorfismul: Koffka (250), p. 56—68.

Demonstrarea simplificării (p. 75—77)

Lucreţiu: *De rerum natura*, cartea a IV-a 353.
Leonardo (291), vol. 2, p. 238.
O prezentare detaliată a experimentelor privind reacţiile la stimuli atenuaţi se poate găsi în prima ediţie a cărţii lui Woodworth (469), cap. IV, „Memorarea formelor". Vezi şi Koffka (250) p. 493—505. Experimentele bazate pe efectul memoriei au stîrnit o controversă considerabilă. Studiul de pionierat a lui Wulf (472) a fost întreprins sub îndrumarea lui Koffka. Dintre publicaţiile mai recente, deosebit de interesantă este cea a lui Goldmeier (153). Hebb şi Foord (178) interpretează rezultatele lor ca fiind contrare previziunilor gestaltiste. Exemplele de reacţii la fig. 38, care este adaptată din articolul lui Wohlfahrt publicat în *Neue Psychologische Studien* 1928/32, au fost obţinute în cadrul unor demonstraţii la seminarele mele. Fig. 40 *a* se bazează pe Wulf; fig. 40 *d*, pe Allport (6). Vezi de asemenea Arnheim (16), p. 81—84.

Nivelare şi diferenţiere (p. 78—79)

Despre pregnanţă, vezi Rausch (364), p. 904 şi urm.
Despre nivelare şi diferenţiere în trasmiterea zvonurilor vezi Allport şi Postman (7), republicat în Katz şi colab. (225), p. 394—404.

Menţinerea întregului (p. 79—81)

Pentru principiile psihologiei gestaltiste, vezi cărţile lui Köhler (241) şi Koffka (250), ca şi antologiile publicate de Ellis (104) şi Henle (188).
Torroja (421), p. 285.
Legea simplităţii, aşa cum prefer eu s-o numesc, a fost adesea numită legea gestalt-ului corect, sau a pregnanţei. Noţiunea de „corectitudine" sugerează o judecată subiectivă de valoare şi nu un fapt obiectiv.
Cartea lui Köhler despre gestalt-urile fizice (246) n-a fost tradusă în egleză, dar referiri la acest subiect abundă în scrierile sale anterioare. Citatul este din (240), p. 242.
Ivo Kohler despre experimentele cu ochelari deformaţi (253).
Hemianopia: Gelb (133) şi Teuber (415), p. 1614 şi urm.
Figurile 41 şi 46 sînt luate din Metelli (303), cu permisiunea autorului.

Subdivizarea (p. 81—84)

Fig. 42 este reprodusă după Arnheim, în Whyte (452), p. 202.
Pentru secţiunea de aur, vezi Arnheim (18), p. 102—119, şi literatura citată acolo.

De ce ochii ne spun adesea adevărul (p. 84—85)

Exemplul cu podul, dat de Wertheimer, se află la p. 336 din originalul în limba germană (444). Desenul îmi aparţine.
Stein (407), p. 11. Despre camuflaj în natură vezi Cott (87).
Cf. Köhler, 241, p. 156—160. Wertheimer explică corespondenţa dintre organizarea perceptuală şi cea fizică ca o adaptare evoluţionară a sistemului nervos la mediu; p. 336 din originalul în limba germană (444), omisă în lucrarea rezumativă a lui Ellis (104).

Subdivizarea în artă (p. 85—88)

Sculptura în piatră a lui Brâncuşi (1908) se află la muzeul din Philadelphia.

Ce este o parte? (p. 88—90)

Fig. 50, la p. 323 din lucrarea originală a lui Wertheimer (444).
Primele formulări ale principiului gestaltist postulau existenţa unei „calităţi de gestalt" suplimentare. Cf. Ehrenfels (102), republicat în Weinhandl (436) p. 11—43;

de asemenea Arnheim, în Henle (188), p. 90—96.
Într-un „gestalt", structura întregului este determinată de structura părţilor şi vice-versa. Pentru o listă a definiţiilor „gestalt"-ului vezi Katz (226), p. 91. Pentru o introducere în teoria respectivă vezi Wertheimer (446), Köhler, (241) şi Koffka (250).
Schiţele lui Picasso pentru Guernica: Arnheim (19).
Articolul lui Waddington despre forma biologică, în Whyte (452), p. 44—56. Waddington de asemenea critică sculptura modernă dintr-un punct de vedere anatomic.

Asemănare şi deosebire (p. 90—99)
Regulile grupării: Wertheimer (445), Musatti (321). Pentru experimentele cu animale vezi Ellis (104), selecţiile 18—21.
Dante: *Paradisul*, III, 14.
Aristotel despre asemănare: *Despre memorie şi amintire*, 451 b. Vezi de asemenea Platon, *Phaedo*, 74.
Mosconi în „Rivista di Psicologia", 1965.
Figurile 52—56 sînt adaptate după lucrarea mea publicată în Whyte (452), p. 200.
Caracterul fragmentar al regulilor grupării este deseori scăpat din vedere. Wertheimer îl sesizase perfect. După ce şi-a prezentat regulile, el le-a numit „o abstracţie nesatisfăcătoare", dînd astfel lucrării un caracter frapant. Wertheimer descrie legea asemănării ca „un caz special al legii gestalt-ului corect" şi afirmă că imaginile vizuale nu trebuie judecate sub raportul distanţelor şi relaţiilor dintre elemente.
Fig. 59 este redată după o reproducere din Duncan (98), p. 54. Pictura datează din 1908.
Ursa mare: reprodusă, cu permisiunea prof. Weiss, din (437).
Walter Piston (353), p. 20. Alte principii constatate în organizarea vizuală s-ar putea de asemenea aplica cu folos muzicii.

Exemple din artă (p. 99—102)
Parabola orbilor, pictată de Brueghel în 1568, se află la muzeul din Neapole.
Altarul lui Grünewald, terminat în jurul anului 1515, se păstrează la muzeul din Colmar. Gombrich (156), p. 259.
Se cunosc cinci versiuni ale picturii lui El Greco *Izgonirea din templu*. Eu mă refer la cea din colecţia Frick, New York.
Dormitorul lui Van Gogh, pictat la Arles în 1888, se află la Institutul de artă din Chicago.

Scheletul structural (p. 102—105)
Delacroix (93), I, Etudes esthétiques, p. 69.
Mişcările oculare: Yarbus (474) şi Buswell (71).
Fig. 72 derivă dintr-un procedeu sugerat de Wertheimer la p. 318 din lucrarea originală (444).
Wittgenstein (458), partea a II-a, cap. XI.

CAPITOLUL 3. FORMA

Ben Shahn (398), p. 61.
Wittgenstein (458), p. 235
Goethe, *Poezie şi adevăr* (Dichtung und Wahrheit), cartea a II-a.
Doctrina iluzionistă: cf. Arnheim (14), p. 125.
Pliniu despre Zeuxis: Panofsky (339), p. 99.

Orientarea în spaţiu (p. 108—112)
Gellermann (135).
Pătratul înclinat: de exemplu, Piaget (348). Influenţa orientării asupra formei pătratului a fost notată prima oară în 1896 de Mach (293), p. 106.
Kopfermann (254), p. 352.
Natura statică a lui Picasso *Faţa de masă roşie*, pictată în 1924, este reprodusă de Barr (42), planşa 187.
Witkin (457).
Pentru două din primele studii asupra reacţiei copiilor la orientare vezi Stern (408) şi Rice (370); mai recent, Ghent (139).

Proiecţiile (p. 112—115)
Wölfflin, într-un articol despre reproducerea şi interpretarea operelor de artă (464), p. 66—76, se plînge de efectul deformant al fotografiilor ce prezintă lucrări de sculptură din puncte de vedere inadecvate. Într-o fotografie asemenea deformări se produc mai uşor decît în percepţia directă, deoarece fotografia prezintă un aspect izolat în condiţii de tridimensionalitate mult redusă. Dacă forma statuii este relativ complexă, o imagine luată oblic poate genera un „pseudofront", adică impresia că observatorul priveşte statuia din faţă; de aici, denaturarea.
Geometria proiectivă tratează o problemă similară determinînd „invarianţii" structurali, care rămîn neafectaţi de deformarea prin proiecţie. Vezi Courant şi Robbins (88), pp. 165 şi urm.
Bower despre constanţă la sugari (60).
Perceperea adîncimii la sugari: Gibson (140).

Care este aspectul optim? (p. 116—119)
Galton (129), p. 68.
Imagini eidetice: Haber (170).
Hogarth, *Analiza frumuseţii* (Analysis of Beauty), Introd.
Calcule grafice pe ordinator: Sutherland (411).
Chesterton în *Ochiul lui Apollo* (The Eye of Apollo), povestire din seria „Părintele Brown". Pentru Giacometti vezi Lord (280), p. 14.
Kerschensteiner (236), p. 229—230.

Metoda egipteană (p. 119—124)
Mach (292).
Schäfer (386), p. 254, fig. 199; elevaţii pe sfinx, p. 202.
Lucrarea *Tischgesellschaft* de Oskar Schlemmer, pictată în 1923, se află în colecţia Ströher din Darmstadt.

Racursiul (p. 124—129)
Dacă ne gîndim la secţiunile corpurilor în racursi, înţelegem mai uşor cum tinde spre completare o formă simplă parţial dată.
Fig. 88 redă un detaliu dintr-o amforă atică de la începutul secolului al VI-lea, aflată la Metropolitan Museum of Art din New York (şi reprodusă în *Greek Painting* [166], p. 8). Forţa irezistibilă a configuraţiilor structural simple este demonstrată de faptul că asemenea monştri puteau fi realizaţi într-o perioadă cînd sensul formei vizuale semnificative era în alte privinţe atît de strict încît se evitau chiar şi racursiurile foarte uşoare, de pildă ale capului sau picioarelor. Simetria vederii frontale este atît de ademenitoare încît se neglijează inadecvarea ei. În plus, ea dă o soluţie simplă problemei de a reprezenta un grup de patru cai (cf. p. 125). Rathe (360), p. 37, citează cazuri similare din arta extrem-orientală ca exemple ale efectului („Durchschlagskraft") unor asemenea proiecţii.
Delacroix, *Jurnal* (Journal) (94), vol. 3, p. 13, nota din 13 ian. 1857.
Fig. 90 este mărită după filmul lui Fernand Léger *Baletul mecanic* (1924). Rămîn îndatorat pentru fotografie lui Guido Aristarco de la *Cinema Nouvo*.
Figura în racursi a lui Hristos, pictată de Andrea Mantegna, se află la Pinacoteca di Brera, din Milano.
Figurile 91 *a* şi *b*, sînt schiţate după p. 9 şi 36 din Cooper (84).
Citatul din Barlach este tradus dintr-o scrisoare din iunie 1889 (41), p. 17.

Suprapunerea (p. 129—131)
Exemplele din fig. 92 (Picasso) sînt schiţate după Cooper (84), p. 13 şi 14.
Îi cer scuze lui Rockwell Kent; un detaliu din xilogravura sa *Îndrăgostiţii* mi-a dat ideea pentru fig. 93.
Judecata de apoi de Michelangelo (Capela Sixtină, Vatican) a fost pictată în 1536—1541.
Rochiile decoltate adînc, dar cu baza decolteului orizontală, separă umerii de restul corpului, pe cînd decolteul în formă de V deviază suficient de la axele corpului pentru a nu-i afecta unitatea.

Ce avantaj prezintă suprapunerea? (p. 131—135)

Fig. 98 redă un relief egiptean de la Abidos (din jurul anului 1300 î.e.n.) reprezentînd pe regele Sethos I și pe zeița Isis.

Pictura lui Rubens *Păstor îmbrățișînd o tînără femeie*, creată în 1636—1638, se află la Pinacoteca din München.

Pentru alte exemple privind modul de folosire a suprapunerii pentru a reda semnificații în film, vezi Arnheim (20), p. 47 și urm.

Alschuler și Hattwick (8), vol. 2, p. 129.

Imaginea Sfintei Ursula dintr-un calendar manuscris de la Stuttgart este reprodusă de Gombrich (156), p. 129.

Paralela menționată între dezvoltarea muzicii și cea a artelor vizuale se referă mai ales la succesiunea unor trepte comparabile, nu la coincidența în timp. Se poate nota, totuși, că deși în cultura apuseană suprapunerea vizuală precede armonia din muzică cu cîteva mii de ani, dispunerea imaginilor pe etaje orizontale face loc unei organizări integrate a dimensiunii adîncime de-abia în epoca Renașterii. Vezi Bunim (69) și White (448).

Interacțiunea plan-adîncime (p. 135—138)

Grupul din fig. 102 reprezintă un detaliu dintr-un rulou decorativ pictat de împăratul Hui Tsung (1082—1135), din dinastia Sung. Ruloul este o copie a unei lucrări din perioada Tang.

Expunerea mea privind raportul dintre proiecția perspectivică și concepția vizuală a cîștigat mult din conversațiile purtate cu Henry Schaefer-Simmern.

Rivalitatea aspectelor (p. 138—141)

Fig. 104 este luată din Boas (54), p. 224—225.

Morin-Jean (315) p. 86, 87, 138, 139, 152.

Fig. 105 *a* este luată dintr-un desen făcut de un copil de cinci ani și jumătate; fig. 105*b*, din lucrarea lui Picasso *Natură statică cu o tigaie emailată*, pictată în 1945 (Musée d'Art moderne, Paris).

Pentru interpretările tehnicii cubiste vezi, de exemplu, articolul lui Paul Laporte (262).

Capul de taur este schițat după lucrarea lui Picasso *Execuția* din 1934.

Realism și realitate (p. 141—143)

Wölfflin (468), p. 63. Fig. 107 redă contururile figurii lui Abias de pe timpanele Capelei Sixtine.

Ce ne apare veridic? (p. 143—146)

Boccaccio despre Giotto în a cincea povestire din ziua a șasea a *Decameronului*.

Nivelul de adaptare: Helson (184).

Despre holografie vezi, de exemplu, Pennington (344).

Picasso despre veridicitate, cf. Ashton (33), p. 67; despre originalitate, Couturier (89).

Forma ca invenție (p. 146—151)

Giacometti: Selz (396), p. 17.

Hochberg și Brooks (196) despre percepcrea imaginii de către copii.

Rudrauf despre Bunăvestiri (379).

Niveluri de abstractizare (p. 152—159)

Părți din discuția de mai jos sînt adaptate după Arnheim (28). O analiză relevantă se poate găsi în cartea lui Worringer despre abstracție și intropatie (471). Vezi și Blanshard (53).

Worringer (471), p. 68, citîndu-l pe Von den Steinen fără să precizeze lucrarea.

Nu mă ocup aici de problema specială a realismului în paleolitic sau în arta boșimană. Cu toate că reprezentările animaliere de tip Altamira au caracteristicile unui stil tîrziu, matur, așa cum a subliniat Mayer Schapiro (390) cu mulți ani în urmă, rămîne întrebarea dacă imagini foarte realiste pot fi create la un nivel de dezvoltare primitiv printr-un soi de înregistrare „fotografică" spontană a unor impresii vizuale momentane — adică, dacă în condiții speciale conceptul vizual al obiectului poate fi dominat de impactul unui percept specific. Deocamdată nu știu nimic despre existența unor dovezi în acest sens.

Pentru gîndirea omului primitiv vezi Lévy-Bruhl (269) și Radin (358).

O prezentare a literaturii despre „comportamentul artistic al persoanelor anormale" a fost publicată de Anastasi și Foley (10). Numeroase exemple pot fi găsite în revista *American Journal of Art Therapy* (anterior *Bulletin of Art Therapy*). Desenele lui Nijinsky sînt reproduse în jurnalul său (327). O bună caracterizare a temperamentului schizoid se dă în cap. 10 din cartea lui Kretschmer despre structura corporală și caracter (257). Alfred Bader (35) a publicat o monografie despre Friedrich Schröder-Sonnenstern.

Coomaraswamy (82), p. 85—99, notează că, tradițional, ornamentele sau elementele decorative sînt o parte integrantă a operei de artă și nu „găteli", cum se consideră astăzi. Etimologic, cuvîntul latinesc „ornare" înseamnă în principal „a echipa", a „înzestra cu cele necesare" și chiar în secolul al XVI-lea putem citi despre „echiparea sau ornamentarea unei nave". Tot astfel, afirmă Coomaraswamy, „decor" se înrudește cu „decent", însemnînd „cuviincios, potrivit cu o anumită persoană, cu un anumit moment, loc, și prilej" și cu „decorum", adică „bună cuviință".

Pictura lui Hodler *Silvaplanersee* (1907) se află la Kunsthaus, Zürich.

Hogarth (199), capitolele III și VII.

Pentru observația că întîlnim adesea simetrie în punerea în scenă a comediilor sînt îndatorat studentului meu Toni Cushing.

Bergson în cartea sa despre rîs (47).

Tua res agitur: „Aceasta te privește pe tine". Horațiu, *Epistole*, I, 18, 83.

„Izvorul" (p. 159—163)

Muther (322), vol. III, p. 163.

Informația vizuală (p. 163—167)

Caietele de însemnări ale lui Leonardo da Vinci (291), p. 105.

Planul rețelei de metrou este reprodus cu permisiunea Societății de transport din Londra.

Caiete de însemnări (291), vol. I, p. 107

CAPITOLUL 4. CREȘTEREA

Ideile principale prezentate în prima parte a acestui capitol au fost dezvoltate anterior într-o lucrare a mea despre abstractizarea perceptuală și artă (28).

Literatura privind comparațiile între arta copiilor și arta primitivă este rezumată de Anastasi și Foley (10), vol. II, p. 48—65. În special vezi Levinstein (268), Eng (105), Britsch (64) și Löwenfeld (284).

Teoria intelectualistă (p. 170—173)

Cf. observațiile lui Herbert Read despre „eroarea conceptuală" (365), p. 134. Read discută multe dintre cele mai importante cărți și articole scrise pînă atunci despre subiectul capitolului de față.

Luquet (287) afirmă că desenele copiilor trec prin trei stadii principale: incapacitatea de sinteză, realismul intelectual și realismul vizual. Vezi și Goodenough (159).

Gesell (138) și Bower (59).

Ei desenează ceea ce văd (p. 173—174)

Despre percepție și execuție la copii vezi Olson și Pagliuso (333). Materialul constă din articole de Maccoby, McNeill, Olson, Staats și Arnheim.

Conceptele reprezentaționale (p. 174—176)

Anecdota despre Matisse este comunicată de Gertrude Stein (407), p. 17.

Olson despre diagonale (332). Citatul din Arnheim, în Olson, p. 206.

Citim adesea că copiii repetă la nesfîrșit „schemele stereotip" pe care le-au elaborat. Adultul tinde să dea mai multă atenție configurațiilor fundamentale ce reapar în desene decît variațiilor obținute pe baza lor. E adevărat că copiii se atașează de o descoperire formală și îi experimentează proprietățile pînă la epuizarea tuturor virtuților ei, cînd ceva nou devine necesar. Aceasta însă este o practică bună, din fericire întîlnită nu numai la copii. Problema dacă desenele

și picturile copiilor sînt sau nu „artă" o putem lăsa în seama filozofilor.
O mică parte din doctrina lui Gustaf Britsch este disponibilă în propria lui formulare. Cartea *Teoria artei* (Theorie der Kunst) (64), publicată în 1926 sub numele lui Britsch și sub redacția studentului său Egon Kornmann, a fost de fapt scrisă de Kornmann după moartea lui Britsch. Kornmann s-a bazat pe comunicări orale și pe notele și lucrările lui Britsch, cîteva dintre care sînt citate textual în ultima parte a cărții. Ideile esențiale sînt rezumate în limba engleză în introducerea la (388), scrisă de discipolul lui Britsch, Henry Schäefer-Simmern, care le-a aplicat și le-a dezvoltat. Frecventele mele convorbiri cu profesorul Schaefer-Simmern mi-au fost de cel mai mare folos în redactarea acestui capitol.

Desenul ca mișcare (p. 176—179)

În legătură cu picturile făcute de maimuțe, vezi Morris (316); de asemenea Köbler (244) p. 96.
Textele fundamentale despre grafologie, încă netraduse în engleză, sînt cele ale lui Klages (237) și Pulver (357).
Goodnow (161). Pentru un exemplu de desen incoerent executat de un copil cu vederea slabă, vezi Löwenfeld (284), p. 155, fig. 3. Uneori asemenea desene sînt făcute și de copii normali, dar ele nu apar destul de frecvent pentru a reprezenta un stadiu tipic („incapacitatea de sinteză"), așa cum susține Luquet (287). Luquet a ajuns la această concluzie incluzînd în categoria respectivă așa-numitele desene de „mormoloci". El se bazează aici pe eroarea destul de răspîndită că în aceste desene brațele se prind de cap sau de picioare. Cf. și Piaget (350), p. 65.
Baudelaire, în cronica sa despre Salonul din 1859. Pasajul reapare în lucrarea sa *Opera și viața lui Eugène Delacroix* (L'oeuvre et la vie d'Eugène Delacroix) din 1863. Vezi (44), p. 1043 și 1121. Traducerea îmi aparține.

Cercul primordial (p. 179—184)

Exemplul cu caii era uneori folosit de Max Wertheimer în prelegerile sale.
Cott (87) despre camuflaj în lumea animalelor.
Charlotte Rice (370), p. 133. De asemenea Goodenough (159) și Spears (403), care citează literatura recentă despre preferințele pentru diverse forme la copiii de vîrstă mică.
Piaget și Inhelder (350).
Jonas (211) cuprinde cele două eseuri ale sale despre vedere și crearea de imagini.
Experimente în cadrul cărora li se cereau unor copii să copieze figuri geometrice au dovedit că între vîrstele de 3 și 4 ani aceștia folosesc frecvent, de pildă, două cercuri concentrice pentru a reprezenta un triunghi înscris într-un cerc. Piaget (350), p. 75 și Bender (46) capitolele 2 și 4.
Fig. 122 *k* este desenată după Werner (440), p. 122; *a* și *g* sînt originale; celelalte exemple sînt copiate după originale.

Legea diferențierii (p. 184—187)

Pentru diferențierea biologică vezi Arnheim (15), p. 40.
Piaget (349), p. 12.
Gombrich (157), cap. XI.
Pentru conceptele marcate și nemarcate vezi Lyons (289), p. 79.
Goodenough (159) și, mai recent, Harris (172).

Vertical și orizontal (p. 187—192)

Kellogg (230).
Remarca lui Delacroix o citez după (92), p. 8, unde este datată 1843.
Afirmația lui Kerschensteiner (236), p. 17, este în esență — dar nu în întregime — corectă, căci primele două exemple pe care le reproduce ne arată un trunchi liniar, interpretat de el greșit ca „un picior, de care se prind labele". Totuși, chiar și în aceste exemple, capetele, degetele și labele picioarelor sînt date ca figuri de contur, ceea ce menține întreaga imagine într-o condiție de adecvare vizuală.
Wölfflin (464), p. 79.
Despre copierea figurilor în cadrul testelor de inteligență vezi Terman și Merrill (413), p. 92, 98, 219, 230. De asemenea Piaget (350), cap. 2: desenarea figurilor geometrice.

Hubel și Wiesel (203) despre analizatorii vizuali din creierul pisicii.
Attneave (34); Mondrian (312).

Oblicitatea (p. 192—194)

Monografia lui Olson despre conceptul de diagonală la copii (332). Vezi de asemenea *The Structurist*, 1969, nr. 9 — număr special consacrat oblicității în artă.
Mobilierul de birou din fig. 130 este produs de corporația Oxford Pendaflex din Garden City, N. Y., sub denumirea „The Cluster 120 Work Station".

Fuziunea părților (p. 194—199)

Pentru unul din primele desene reprezentînd o persoană așezată pe un scaun vezi Eng (105), p. 69.
Copiii în vîrstă de 5 ani care au sesizat efectul de perspectivă, dar nu pot încă rezolva modificarea formei, desenează uneori un disc înclinat ca un cerc mai mic, perfect rotund, și nu ca o elipsă. Piaget (350), p. 214.

Mărimea (p. 199—202)

Löwenfeld (284), p. 25—31 și (282), fig. 26, p. 167. Pentru distanțele dintre obiecte vezi p. 41, 47, 49, 77 și 127 din Löwenfeld (284), care este înclinat să explice lungimea brațelor ca expresie a senzației musculare de întindere încercată în asemenea situații. Nu pare necesară recurgerea la un factor kinestezic specific atunci cînd un factor vizual universal oferă întreaga explicație.

Mormolocii greșit numiți astfel (p. 202—203)

Luquet (287) adoptă o poziție intermediară caracteristică în privința interpretării „mormolocilor". El înțelege că omiterea trunchiului poate fi doar aparentă, dar o atribuie lipsei de importanță pentru copii.

Fig. 139 este redată după Kerschensteiner (236), tabelul 82.

Transpunerea în două dimensiuni (p. 203—207)

Abbott despre *Țara suprafețelor plane* (Flatland) (1). Pictura australiană pe coajă de copac reprezentînd un cangur se află la National Museum of Victoria din Melbourne.
Clark (76).

Consecințe educaționale (p. 207—211)

Cocteau (78), p. 19.
Despre Arnold Schönberg ca profesor vezi Wellesz (429), p. 49 și urm.
Despre precursorii perspectivei centrale vezi White (448) și Bunim (69).
Citat din Arnheim (16), p. 306—307.
Herbert Read (365), planșa 18 b.

Bare și plăci (p. 213—218)

O soluție curioasă a problemei cap-față poate fi găsită la niște bronzuri sumeriene ce reprezintă divinități cu patru fețe dispuse simetric în jurul capului. Asemenea piese se găsesc la Oriental Institute din Chicago. Ilustrate în *Master Bronzes* (299), planșele 1 și 2. Pentru planitatea inițială a fețelor în lucrările începătorilor vezi, de pildă, Schaefer-Simmern (388), p. 98—99.
Exemple de sculptură primitivă în planșele 83, 86, 404—409 din cartea lui Bossert despre Creta antică (58).
Legea frontalității a lui Lange (260).
Fuziunea unităților în sculptură poate fi comparată cu evoluția analogă din desen descrisă mai sus, în subcapitolul *Fuziunea părților*.

Cubul și rotundul (p. 218—220)

Löwy (285).
Fig. 150 este redată după planșa VIII din Perrot și Chipiez (345), vol. II, p. 130.
Pentru citatul din Lomazzo vezi Holt (200), p. 260.

CAPITOLUL 5. SPAȚIUL

Linie și contur (p. 222—225)

Hogarth în introducerea la *Analiza frumuseții* (Analysis of Beauty) (199).
Moholy-Nagy (311).
Experimentele lui Gelb și Granit asupra densității în situațiile figură-fond sînt discutate de Koffka (250), p. 187.
Kennedy despre discontinuitate (231).

Experimentele cu peliculă de săpun sînt descrise de Courant și Robbins (88), p. 386 și urm. Ar fi greșit să presupunem că în fizică forma cea mai simplă posibilă și legătura cea mai scurtă se asociază întotdeauna. Bunăoară, soluția problemei lui Plateau pentru muchiile unui cub nu conduce la un cub. Tot astfel, cele mai scurte legături dintre trei sau patru puncte nu formează neapărat triunghiuri sau patrulatere.

Rivalitatea contururilor (p. 225—229)

Fig. 156 este după Hempstead (187).

Pentru copierea figurilor geometrice vezi Piaget (350). p. 72 și urm. Experimentul în Rupp (381).

Pocalul cu două fețe al lui Rubin în (377). *Viața*, pictată de Picasso în 1903, se află la Muzeul din Cleveland.

Figura și fondul (p. 229—235)

O analiză detaliată a fenomenului figură-fond în Koffka (250), cap. 5.

Perceperea cerului înstelat: Munitz (318), p. 236

În privința steagului canadian vezi Gardner (130).

Attneave despre multistabilitate (34).

Predominanța părții inferioare: Rubin (377), p. 83. Dovezile referitoare la distanța spațială și densitatea culorii sînt discutate de Argelander (12), p. 106—109. Vezi și experimentul figură-fond al lui Goldhamer (152), care pare a sugera că suprafața mai strălucitoare tinde să se constituie fond.

Pentru efectul simetriei vezi Bahnsen (39), discutat de Koffka (250), p. 105.

Efectul de figură-fond al mișcării: Gibson (146).

Stereoscopia: Julesz (212).

Aplicații în pictură (p. 237—241)

Experimentul lui Luria este citat de Olson (332), p. 88.

Fig. 157 este din Rupp(381), p. 277.

Weiss (437), p. 806, 807.

Rame și ferestre (p. 241—242)

Înrămarea picturilor moderne este discutată de Kahnweiler (216), p. 86.

Concavitatea în sculptură (p. 243—247)

Subcapitolul despre concavitate în sculptură se bazează pe Arnheim (26), republicat în (18). O utilă serie de fotografii ilustrînd cinci stadii din sculptură (1. bloc; 2. modelată sau dăltuită; 3. perforată; 4. suspendată; 5. „mobil") poate fi găsită în Moholy-Nagy (311).

Gibson (143), p. 183, notează subaprecierea intervalelor și supraaprecierea elementelor compacte.

Pentru o interpretare psihoanalitică a „găurilor" lui Moore vezi Wight (454).

Grupul familial al lui Henry Moore există într-o versiune mică din 1946 ca și într-o versiune în mărime naturală din 1949. Copii în bronz ale ambelor versiuni se află la Museum of Modern Art din New York.

Pentru spațiile interioare din arhitectură vezi Arnheim (21). Capela Sf. Ivo de la Roma a fost construită de Borromini în jurul anului 1650. Fotografia este reprodusă cu permisiunea lui Ernest Nash.

De ce vedem adîncimea? (p. 248—249)

Psihologia gestaltistă a percepерii adîncimii: Kopfermann (254) și Koffka (252).

Adîncime prin suprapunere (p. 249—253)

Cf. remarcabilul pasaj despre mutilarea formei în *Metafizica* lui Aristotel, cartea a V-a, cap. 27.

Gibson despre acoperire (146); vezi și Dinnerstein (96).

Helmholtz despre perceperea adîncimii în (181), partea a III-a, par. 30, p. 281—282. Citat de Ratoosh (361), a cărui formulare matematică susține că „continuitatea primei derivate a conturului obiectului în punctele de intersecție este unicul factor determinant al distanței relative".

Gibson (143), p. 142

Regizorul de film Josef von Sternberg mi-a spus cîndva că pentru el spațiul era cel mai vizibil în condițiile aglomerării lui cu obiecte. Același rol îl poate juca în ochii altora o întindere goală.

Guașa lui Klee, datată 1939 și aflată în posesia lui Douglas Cooper, este prezentată în (83), planșa 26.

Filostrat: *Imaginile*, cartea 1, 4. Pentru interpretarea termenului „analogie" îi sînt îndatorat lui Wolfgang M. Zucker.

Pictura din 1893 a Mary-ei Cassatt se află în colecția Chester Dale din New York.

Kopfermann (254), p. 344—349.

Transparența (p. 254—258)

Pentru exemplele de muzică polifonică și armonică îi sînt îndatorat lui Jan Meyerowitz.

Fig. 184 este extrasă dintr-un pliant publicitar provenit de la „Cinema 16", New York.

Oyama (337, 338) și Morinaga (314).

Kanizsa (222) comentează transparența prin inducție.

Giedion despre transparență (148), p. 50.

Deformările generează spațiul (p. 258—262)

Bazin despre perspectivă (45), p. 12.

Pentru perceperea deformărilor vezi Rausch (363).

Giacometti: Lord (280), p. 22.

Ambasadorii, tablou pictat de Holbein în 1533, se află la National Gallery din Londra. Pentru imaginile anamorfice vezi Gombrich (157), p. 252.

John Locke: *Eseu asupra intelectului omenesc* (An Essay Concerning Human Understanding), cartea a 2-a, cap. 29, subcap. 8.

Cutii în trei dimensiuni (p. 262—269)

Koffka (252), p. 166, afirmă: „Cînd simetria simplă se poate realiza în două dimensiuni, vedem o figură plană; dacă sînt necesare trei dimensiuni, vedem un corp geometric".

Perspectiva răsturnată: Arnheim (14).

Pentru referirea la ilustrația din Vitruvius îi sînt îndatorat lui Arthur Wheelock.

O monografie despre desenele de copii reprezentînd case: Kerr (235).

Fig. 195 *a* redă un altar spaniol din 1396 aflat la Chicago Art Institute.

Fereastra, o guașă creată de Picasso în 1919, se găsește în colecția Alice Paalen, din Mexic. Fig. 196 reprezintă un detaliu

O imagine izometrică a biroului lui Walter Gropius de la Bauhaus a fost realizată în 1922 de Herbert Bayer. Simetria plană se obține prin folosirea aceluiași unghi pentru ambele sensuri. Pentru unul din „desenele axiomatice" ale lui Van Doesburg vezi, de pildă, *The Structurist*, 1969, nr. 9, p. 18 (57).

Contribuția spațiului fizic (p. 269—271)

Wittgenstein (458), p. 284.

Gibson (140)

Woodworth și Schlosberg (470), cap. 16, prezintă factorii determinați de adîncime ai percepției spațiale.

Simplu, nu veridic (p. 271—275)

Despre Borromini vezi Hempel (186).

Vitruvius (428), cartea a 3-a, cap. 3. Platon, *Sofistul*, par. 236. Vasari, *Despre sculptură*, cap. I, par. 36.

Demonstrațiile lui Ames: Lawrence (264), Blake și Ramsay (51), p. 99—103.

Gradienții creează adîncime (p. 275—279)

Gibson despre gradienți (143).

Scaunele lui Van Gogh provin din *Dormitorul*, pictat la Arles în 1888. Tabloul se află acum la Art Institute din Chicago, ca și pictura lui Seurat *O după amiază pe Grande Jatte* (1886).

În lucrarea sa pentru Forțele aeriene ale armatei de uscat (141), Gibson arată că acel punct din mediul ambiant spre care se îndreaptă avionul sau automobilul devine centrul unei expansiuni centrifuge ce se comunică întregii ambianțe. Lumea pare să se desfacă în bucăți. Privind în urmă, constatăm că punctul de care se îndepărtează vehiculul reprezintă centrul unei mișcări centripete.

Tabloul lui Magritte *Plimbări euclidiene* se află la Minneapolis Institute of Art.

Spre o convergență a spațiului (p. 280—281)

Picturile pentru *Povestea lui Genji* sînt din secolul al XII-lea. Fragmentele ce ne-au

parvenit se găsesc în colecţia Tokugawa şi la muzeul Goto din Tokio.

Relieful în argint cu Sf. Matei se află la muzeul catedralei din Aachen.

Pentru evoluţia perspectivei centrale vezi White (448), Bunim (69), Kern (233–234) şi Panofsky (340).

Citatul din Cennini provine din cap. 87 al lucrării sale *Il Libro dell'Arte o Trattato della Pittura*, scrisă înainte de anul 1437.

Cele două surse ale perspectivei centrale (p. 282–285)

Primul tratat despre perspectiva centrală, *Della Pittura Libri Tre*, a fost scris de Leon Battista Alberti în 1435.

Tratatul lui Dürer, *Underweysung der Messung*, a fost publicat prima dată la Nürnberg în 1525.

Despre Vermeer şi camera obscură vezi Seymour (397) şi Fink (112).

Ivins (206), p. 9.

Spaţiul piramidal (p. 287–293)

Thouless (418).

Imaginile remanente şi adîncimea: pentru legea lui Emmert vezi Woodworth (470), p. 486, Koffka (250), cap. 6.

Gibson (143), p. 181.

Iluzii optice: Rausch (362).

Perspectiva lui Cézanne: Novotny (328).

Pentru perspectiva filmică vezi Spottiswoode (406), p. 40–43 şi Arnheim (20), p. 11, 58.

Simbolismul unei lumi focalizate (p. 293–296)

Leonardo în (291), vol. 2, p. 376.

Panofsky (340), p. 161.

Cina cea de taină a lui Tintoretto, pictată în jurul anului 1560, se află în biserica San Giorgio Maggiore de la Veneţia.

Centralitate şi infinitate (p. 296–297)

Lucreţiu: *Despre natura lucrurilor* cartea a II-a, 1048.

Despre infinitate vezi, bunăoară Weizsäcker (438), p. 118 şi urm. Spengler (404), p. 175 şi urm., discută prezenţa infinitului în definiţiile finitului ca fiind caracteristică pentru gîndirea europeană modernă.

Jocul cu regulile (p. 297–301)

Zajac despre perspectivă (477).

Lîncezeala infinitului, tablou pictat de Giorgio de Chirico în 1912, se află în colecţia Pierre Matisse din New York.

CAPITOLUL 6. LUMINA

Receptarea luminii (p. 302–303)

Piaget (351), capitolele 8 şi 9.

Driver (97), p. 6

Strălucirea relativă (p. 304–306)

Pentru relativitatea strălucirii vezi Wallach (430) şi MacLeod (294). Citatul din Alberti provine din tratatul despre pictură. Vezi, de asemenea, Helson despre nivelul de adaptare (183, 184).

Pentru efectul tridimensional al gradienţilor de strălucire vezi Turhan (422) şi Gibson (143), p. 94 şi urm.

Pentru „umbrirea obliterantă" vezi Cott (87), p. 124.

Iluminarea (p. 306–309)

Pentru lumină şi iluminare în istoria picturii vezi tratatul fundamental al lui Schöne (392).

Delacroix despre culoarea adevărată (94), 13 ian. 1857.

Lumina creează spaţiu (p. 309–313)

Gehrke şi Lau (132).

Goethe, *Faust*, partea a II-a, actul 3.

Pentru folosirea eclerajului în film vezi Arnheim (20), p. 65 şi urm.

Microscopul cu dispozitiv de explorare prin baleiaj: Everhart (107) şi Gilmore (150).

Conferinţa lui Mach, „De ce are omul doi ochi"?, în (292) şi (293), cap. 10, subcapitolul 6.

Roger de Piles, citat după Holt (200), p. 412–413.

Citatul din Hering, după MacLeod (294), p. 11–12, care ulterior a studiat sistematic efectul de „penumbră" (295)

Umbrele (p. 313–318)

Efectul spaţial al umbrelor: Lauenstein (263).

Rondul de noapte al lui Rembrandt, pictat în 1642, se află la Rijksmuseum, din Amsterdam. O analiză detaliată a folosirii luminii în acest tablou poate fi găsită în Fromentin (124), capitolele 21 şi 22.

Pentru concepţia primitivă despre umbre vezi Lévy-Bruhl (269), p. 54–56 şi (270), p. 136 şi urm.

Jung (213), p. 173.

Fig. 229 este extrasă dintr-un afiş publicitar pentru romanul *S-au întors unsprezece* (Eleven Came Back) de Mabel Seeley (New York, editura Doubleday, 1943).

Scrisoarea lui Cézanne către Bernard, 23 dec. 1904.

Pictură fără iluminare (p. 318–321)

Mach (292)

Bunim (69), p. 27, observă că Apolodor, un pictor din secolul al V-lea î.e.n., era vestit pentru efectele sale de lumină şi umbră. Mărturia este, fireşte, indirectă, căci nu ne-a parvenit nici o operă a primilor pictori greci.

Britsch (64), p. 34–35, şi Schaefer-Simmern (388), p. 22–25.

Un exemplu frapant ne este oferit de norul întunecat dinapoia chipului din portretul Simonettei pictat de Piero di Cosimo (actualmente la Chantilly).

Carpenter (73). Fig. 232 este un detaliu din *Noli me tangere* de Tiţian (National Gallery, Londra).

Convorbirile lui Goethe cu Eckermann, 18 aprilie 1827. Descrierea gravurii se potriveşte cel mai bine, deşi nu perfect, cu lucrarea lui Rubens *Întoarcerea de la munca cîmpului*, pictată în jurul anului 1640 (Palatul Pitti, Florenţa). Se poate ca gravura să fi fost executată după acest peisaj. Vezi de asemenea observaţia lui Lindsay şi Huppé că în *Lumea pe dos* a lui Brueghel (Proverbe neerlandeze) de la muzeul din Berlin, clădirile şi figurile umane sînt luminate din faţă, deşi soarele se vede departe, deasupra orizontului (276).

Simbolismul luminii (p. 321–326)

Wölfflin (467).

Vezi articolul „Lumină şi întuneric" în Hastings (174), vol. 8.

Sfînta familie a lui Rembrandt, pictată în jurul anului 1644, se află în colecţia Lennox din Scoţia. *Coborîrea de pe cruce* (1634) se află la muzeul Ermitaj din Leningrad.

Cununia lui Samson din 1638 aparţine Galeriei din Dresda. *Găteala Betsabeei* din 1643 se află la Metropolitan Museum of Art din New York.

Katz (227), p. 7 şi urm., despre aspectul culorilor.

Relaţia dintre luminozitate şi calitatea suprafeţei este discutată de Wallach (430).

Avem interpretări ale *Melancoliei* lui Dürer de la Panofsky şi Saxl (341) şi de la Wölfflin (465), p. 96–105.

Wölfflin (467), cap. 1.

Al treilea om este un film englezesc realizat de Carol Reed în 1949.

Pictorul şi modelul, tablou creat de Georges Braque în 1939, se află în colecţia Walter P. Chrysler jr.

Pentru „antagonismul forţelor contrastante", cf. doctrina lui Freud despre *ego* şi *id*.

CAPITOLUL 7. CULOAREA

Perceperea culorii la animale: Ash (32).

Odilon Redon: Rewald (369).

De la lumină la culoare (p. 327–329).

Pentru aspectele antropologice ale vederii cro-

matice vezi Segall (395), p. 37–48, și Berlin (48).
Legea diferențierii este discutată în cap. IV.

Forma și culoarea (p. 329–333).
Constanța culorii: Katz și Révész (229), Wallach (431).
Helson (185) și Koffka (250), p. 254.
Experimente cu copii: Werner (440), p. 234–237, și Vicario (427).
Rorschach (375) și Schachtel (384).
Kretschmer (257), cap. 13 („Experimentelle Typenpsychologie"), p. 190–191, citează experimente care arată că ciclotimicii sînt mai sensibili la culoare, iar schizotimicii la formă. Prima categorie cuprinde persoane al căror temperament este reprezentat, la extrema lui patologică, de psihoza maniaco-depresivă. Capitolul, adăugat cărții lui Kretschmer în ediția a 7-a, nu este inclus în traducerea engleză. Traducerea conține totuși observația lui Kretschmer despre modul în care cele două tipuri se exprimă în artele vizuale (257), p. 239–241.
Matisse (300), p. 15.
Poussin, citat după Holt (200), p. 369.
Kant, *Critica puterii de judecată*, partea I, secțiunea I, cartea I, par. 14.
Charles Blanc (52), p. 23.

Cum iau naștere culorile (p. 333–335)
Newton: *Philos. Transactions of the Royal Society*, nr. 80, 1672, p. 131.
Goethe (151). Schopenhauer: *Ueber das Sehen und die Farben* (Despre vedere și culori) 1815. Helmholtz despre teoria culorilor a lui Goethe (182); de asemenea, introducerea Deanei Judd la (151). Pentru o interpretare a cuantificării nuanțelor de către Schopenhauer, vezi capitolul despre „contrastul cantitativ" în Itten (205). care eronat atribuie principiul lui Goethe.
Despre Hering vezi (190) și introducerea respectivă de Jameson și Hurvich. Teevan și Birney (412) au elaborat o bună crestomație despre istoria teoriilor culorii.

Primarele generatoare (p. 335–337).
Helmooltz despre teoria tricromatică: Teevan și Birney (412), p. 10; de asemenea Young în (412), p. 7.
Receptorii de culori din retină: Mac Nichol (296).
Principiul lui Maxwell: Rusbton (382).

Complementare generatoare (p. 338–339).
Webster despre impresionism (435).
Woodworth și Schlosberg (470), p. 391.
Helholtz despre imaginile remanente (181), vol. 2, p. 240, 267.
Pentru teoria culorilor complementare vezi Parsons (342) p. 38 și urm., Woodworth (469), p. 552–553, Boring (56) p. 141–145.

O unealtă capricioasă (p. 339–341).
Patillo, *Art Bulletin*, sept. 1954, vol. 36.
Schöne (392), p. 109.
Denumirile culorilor la Newton: Biernson (50). Hiler (193), p. 211.

În căutarea armoniei. (p. 341–345)
Runge (380).
„Canonul totalității culorilor" al lui Klee în (238).
Jacobson (207).
Istoricul diagramelor cromatice este redat de Boring în (56), p. 145–154. Încercări caracteristice de clasificare a culorilor sînt descrise de Wilhelm Ostwald în introducerea sa la teoria culorii și de Munsell în lucrarea sa despre notația culorilor (319).
Ostwald, *Einführung in die Farbenlehre* (Introducere în teoria culorilor), p. 137, 146–148. Munsell (319).
Influența subiectului asupra culorii este discutată de Kandinsky (220) p. 82–85.
Hölzel (198), p. 124.
Friedländer (122) în capitolul despre restaurarea picturilor.
Schönberg (391), p. 8, Retradus din originalul german.
Atelierul lui Matisse, pictat în 1911, se află la Museum of Modern Art din New York.

Elementele scării (p. 345–348).
Chandler (74), p. 69–70, afirmă că se pot distinge în medie 214 nuanțe de gri. Freeman (117), p. 380, menționează 700 asemenea nuanțe.

Goodman (160), p. 133 și urm.
Hering (190), planșa I.
Pentru controversa despre natura verdelui vezi Boring (56), p. 131.
Sistemul de culori al lui Turner se baza pe lucrarea lui Moses Harris *Sistemul natural al culorilor* (Natural system of Colours), publicată în 1766. Vezi Gowing (164), p. 23.

Sintaxa combinațiilor (p. 348–351).
Rămîn îndatorat lui Meyer Schapiro, care mi-a sugerat să ilustrez expunerea despre perechile de culori cu diagrame triunghiulare.

Complementarele fundamentale (p. 351–356).
Goethe, în *Teoria culorilor* (Der Farbenlehre didaktischer Teil), partea a 6-a, par. 812. Traducerea îmi aparține.
Caietul de schițe al lui Delacroix se află la muzeul din Chantilly; reprodus de Guiffrey (169).
Descartes: *Reguli pentru îndrumarea minții*, regula 14.
Van Gogh despre culorile anotimpurilor, citat după Badt, (37), p. 125, 124. Descrierea picturii lui Delacroix apare într-o scrisoare din 1888 către Emile Bernard.
În cadrul experimentelor făcute de H. și S. Kreitler (256), p. 36, s-a constatat că 83% din culorile numite „tensionate" sînt perechi complementare. Vezi și discuția de la p. 374 a lucrării lor.
Badt despre operele tîrzii ale maeștrilor (36), p. 13.
Versurile Denisei Levertov sînt citate din *Dansul mîhnirii*, (The Sorrow Dance") p. 73.
McCandles (290), p. 56, referindu-se la iluminarea scenei spune: „Prin folosirea de culori calde și reci pe laturi opuse și prin variația intensității între ele se poate păstra în bună parte calitatea plastică". Carpenter (73), p. 180, afirmă că nu există modeleu fără gradația strălucirii, „iar Cézanne rareori încearcă să modeleze forma doar prin schimbări de nuanță". El concbide că modeleul numai prin schimbarea culorii nu este suficient. Cf. totuși Delacroix în *Jurnalul* său (10 iulie 1847). Vorbind despre capul Mariei Magdalena din *Hristos în mormînt* (muzeul din Boston), Delacroix susține: „Era de ajuns să colorezi întreaga zonă umbrită cu tonuri calde, reflectate, și deși porțiunea luminată și cea umbrită au aproape aceeași valoare de strălucire, tonurile reci din prima și cele calde din a doua sînt suficiente pentru redarea accentelor pe ansamblu".

Interacțiunea culorilor (p. 356–358).
Ruskin (383) p. 138. Von Allesch (5), p. 46.
Kandinsky (221), p. 17. Traducerea îmi aparține. Vezi și Herbert (189), p. 28.
Chevreul despre contrast (75).
Albers (3).
Diferențiere și nivelare: Wulf (472)
Asimilare: Jameson și Hurvich (209).
Liebmann (273), p. 308 și urm.

Matisse și El Greco (p. 358–361).
Luxul II de Matisse (1907 sau 1908) se află la Statens Museum for Kunst din Copenhaga. O versiune mai sumară, *Luxul I*, se păstrează la Musée National d'Art Moderne din Paris. Ținînd seama de considerabila imprecizie a reproducerilor în culori, cititorul nu trebuie să fie surprins găsind discrepanțe între descrierile de aici și propriile sale impresii despre o lucrare. În cazul de față, o reproducere în culori poate reda planul prim și dealul din dreapta printr-un brun-ruginiu în loc de portocaliu, pe cînd dealul din stînga poate apărea violet, iar nu purpuriu.

Reacție la culoare (p. 362).
Féré (110), p. 43–47. citat de Schachtel (384), p. 403.
Goldstein (154). Vol. 1942 din „Occupational Therapy and Rebabilitation" conține alte cîteva articole despre terapia prin culori.
Kandinsky (220), p. 61–62.

Cald și rece (p. 363–365).
Von Allesch (5), p. 234–235.
Itten (205). Albers (3), cap. 21.
Despre calitățile expresive ale diferitelor simțuri vezi Hornbostel (201).
Despre expresivitatea culorii vezi Kreitler (256), p. 67 și urm. De asemenea Chandler

(74), cap. 6. Tratarea clasică a subiectului de către Goethe apare în capitolul al șaselea din *Teoria culorilor* (151). Kandinsky despre „limbajul formei și culorii" (220), p. 63–72.

Preferințe pentru culori, Kreitler (226), p. 64.

Chandler (74), p. 70 și urm., își începe în mod caracteristic expunerea despre acest subiect notînd: „Primele încercări din estetica experimentală a culorilor au fost în mod firesc axate pe problema caracterului plăcut sau neplăcut al culorii". Un asemenea demers este „firesc" doar dacă se pornește de la o teorie hedonistă a artei.

Picasso, după Ashton (33), p. 35.

CAPITOLUL 8. MIȘCAREA

Mișcările oculare: Thomas (416).

Receptorii retinieni ai mișcării: Lettvin (266).

Acțiune și timp (p. 366–369).

Wertheimer (443), p. 63.

Discuția mea despre timp este influențată de felul în care Merleau-Ponty tratează acest subiect în (302), p. 469 și urm.

Pentru spațializarea timpului în memorie vezi Koffka (250), p. 446. Pentru conceptul psihologic de trecut ca aspect al prezentului, vezi Lewin (272). Cf. de asemenea afirmația lui Freud (în *Interpretarea viselor*) că visul transpune relații temporale în relații spațiale. Pentru textul scrisorii atribuite lui Mozart vezi, de exemplu, Storck (409), scrisoarea nr. 179. Traducerea îmi aparține.

Simultaneitate și succesiune (p. 369–372).

Cei care susțin că mișcarea și timpul sînt la fel de intrinseci picturii și sculpturii ca și dansului sau filmului, deoarece ochii și picioarele spectatorilor se mișcă, și-ar putea găsi concepția clarificată de remarca lui Gregory (168), p. 25–26, că timpul participă la geometria aplicată „doar într-un grad elementar, adică în sensul pur calitativ că a observa, a verifica, a măsura, a înainta, a se retrage, a trasa o linie în jurul unui punct, a roti un plan în jurul unei linii etc. necesită timp și implică anumite schimbări. Faptul important este însă acela că durata timpului consumat nu contează, pe cînd la corpurile în rotație, pendulele în balans, mișcările ondulatorii în general și schimbarea curenților în circuitele electrice, intensitatea mișcării constituie o cantitate suplimentară ce trebuie determinată". Cu alte cuvinte, în aceste din urmă cazuri mișcarea este o parte integrantă a fenomenelor însăși.

Despre mișcările oculare: Buswell (71), Yarbus (574), Thomas (416).

Pentru exemple de „expunere" în film și în literatură vezi Arnheim (16) p. 248.

Lessing, *Laocoon*, cap. 16.

Grupul *Pietà* de Michelangelo (1498–1500) se află în biserica San Pietro din Roma. Firestone (113) notează că motivul pruncului Iisus dormind era folosit și interpretat în Renaștere ca prefigurînd moartea lui Hristos.

Cînd vedem mișcarea? (p. 372–375).

Dante, *Infernul* (Inferno), cîntul 31, versurile 136–138.

Despre perceperea mișcării: Gibson (145).

Feedback kinestezic: Teuber (415), p. 198.

Duncker (100), p. 170. Oppenheimer (335).

Metelli (303).

Direcția (p. 375–377).

Despre învîrtirea roților, vezi Rubin (378) și Duncker (100), p. 168–169.

Dezvăluirile vitezei (p. 377–379).

Piéron, citat de Lecomte du Noüy (265), cap. 9, p. 145–177.

Spottiswoode (406), p. 120–122, despre sintetizarea spațiului și timpului.

În *Spada din stîncă* (The Sword in the Stone) de T. H. White, tînărul fiu al regelui Arthur este prezentat de preceptorul său, bufnița Arhimede, zeiței Atena, care, independen-

tă în mod divin de percepția umană a timpului, îi arată viața în mișcare a copacilor și a erelor geologice (450), p. 244–251.

Dru Drury, citat de Sherrington (400), p. 120. Pentru mișcarea accelerată vezi, de asemenea, Arnheim (20).

Pirandello (352) descrie munca unui operator cinematografic în epoca filmului mut.

Minguzzi (309).

Brown (65–66), discutat de Koffka (250), p. 288 și urm.

Mișcarea stroboscopică (p. 379–384).

Teuber (1415), p. 191.

Mișcarea stroboscopică: Boring (56), p. 588–602.

Wertheimer (443), „Dedaleum"-ul lui Horner (202).

Efectul de tunel al lui Michotte (308), partea a 2-a.

Fig. 248 este adaptată după Metzger (305), p. 12. Pentru a produce efectul de mișcare, cititorul poate tăia o fantă orizontală într-o bucată de carton alb, deplasînd apoi desenul pe verticală sub ea.

Figurile 249–251 sînt adaptate după Ternus (414), p. 150 și 159.

Zuckerkandl despre progresie în muzică (478), cap. 4.

Unele probleme ale montajului cinematografic (p. 384–385).

Despre montaj: Reisz (367).

Filmul (Mayci Deren *Pas de doi — Coregrafii pentru aparatul de filmat* (Pas de deux — Choreographies for Camera) a fost realizat în 1945.

Bretz (63).

Forțe motrice vizibile (p. 385–389).

Michotte despre perceperea cauzalității (307). El diferențiază între efectul de lansare *(effet lancement)* și efectul de declanșare *(effet déclenchement)*.

Fig. 254, după desenul din Wertheimer (444), p. 323 a originalului în limba germană, neinclus în lucrarea rezumativă a lui Ellis (445).

O scară a complexității (p. 389–394).

Percepția primitivă a vieții: Lévy-Bruhl (270), Introducere. De asemenea Piaget (351), partea a 2-a, și Köhler, (240), p. 376–397, retipărit în Henle (188), p. 203–221.

Heider și Simmel (179).

Eseul lui Focillon despre mîna omului (116).

Corpul ca instrument (p. 395–397).

Psihologia dansului: Arnheim (18), p. 261–265.

Fig. 258 este adaptată după Kandinsky (219).

Dansul hindus: La Meri (259).

Descrierea sistemului lui Delsarte, după Shawn [illegible] p. 14.

Kleist (239). Traducere revăzută.

Imaginea kinestezică a corpului (p. 397–399).

Merleau-Ponty (302), p. 116.

Michotte (307), p. 196.

Scrierile lui Irmgard Bartenieff despre metoda lui Laban se pot obține de la Dance Notation Bureau, New York.

CAPITOLUL 9. DINAMICA

Simplitatea nu este de ajuns (p. 400–402).

Pentru un tratament mai amplu al interacțiunii dintre reducerea și intensificarea tensiunii vezi eseul meu despre entropie și artă (15). De asemenea, Köhler (243), cap. 8.

Dinamica și interpretările ei tradiționale (p. 402–404). Bergson (47), p. 21.

Citatul din „Pictorul visînd în casa cărturarului" (The Painter Dreaming in the Scholar's House) de Howard Nemerov, în (324), este folosit cu permisiunea autorului.

Pevsner (346), p. 90.

Eliot (103), p. 7.

Leonardo, citat de Justi (215), vol. 3, p. 480.

Rorschach (375). Vezi, de asemenea, Arnheim (27), p. 74–101, şi Schachtel (385).

O diagramă a forţelor (p. 404–408).

Kandinsky (219), p. 51.

Jonas (211), p. 147.

Weiss (437), Thompson (417).

Burchartz (70), p. 156.

Despre grafologie (vezi Klages (237) şi Pulver (357); în limba engleză: Klara G. Roman (374).

Bowie (61), p. 35, 77–79, citat de Langfeld (261), p. 129.

Experimente cu tensiuni direcţionale (p. 408–412).

Rausch (362) şi (363).

Köhler şi Wallach (249).

Werner şi Wapner (442); Oppenheimer (335); Brown (66).

Mişcarea imobilă (p.412–413).

Archipenko (11).

Reinach (366). Rodin (373), p. 77, justifică picioarele întinse ale calului în galop în alt mod decît mine. Ogden (330), p. 213–215, reproduce pictura lui Géricault din 1824 (Luvru, Paris), comparînd-o cu un desen mai „corect“, dar grotesc de imobil, al unui cal ce aleargă.

Muybridge (323).

Wölfflin (462), p. 72–76.

Dinamica oblicităţii (p. 413–417).

Un număr special al revistei *The Structurist*, consacrat oblicităţii în artă, a fost redactat de Bornstein (57).

Rodin (373), p. 66.

Fig. 266 provine dintr-un articol de Van Doesburg despre „contracompoziţie“, publicat în *De Stijl*, 1926.

Wölfflin (467), cap. 2.

Citatul din Lomazzo este adaptat după traducerea din Holt (200), p. 261.

Figurile 269 *a* şi *b*, după Wölfflin (460), p. 47; *a* este de la Cancelleria, *b* de la Palatul Farnesse, ambele în Roma.

Tensiune în deformare (p. 417–420).

Rausch (363).

Henry Moore în „Ţelurile sculptorului“ (The Sculptor's Aims).

Rodin (373), p. 46.

Von Allesch (5).

Dinamica compoziţiei (p. 420–423)

Zuckerkandl (479), p. 39. Traducerea îmi aparţine.

Von Allesch (5).

Lucrarea lui Hans Thoma este reprodusă din *Quickborn*, vol. 1, 15 oct. 1898.

Matisse (300), p. 33.

Efecte stroboscopice (p. 423–426)

Fig. 272, reprodusă cu permisiunea lui Rudolf Knubel, se bazează pe Fischer (114), p. 78.

Rodin (373), cap. 4. S-ar părea, totuşi, că în exemplele din sculptură menţionate de Rodin „mişcarea“ se obţine nu atît pentru că figura reprezintă faze diferite ale unei succesiuni temporale, cît datorită faptului că există o schimbare treptată a dinamicii vizuale — bunăoară, în *Epoca fierului* — de la postura relaxată a picioarelor la marea încărcătură de tensiune din piept, gît şi braţe.

Riegl (372), p. 33.

Figurile 273 *a*–*e* sînt redate după lucrări de Picasso reproduse sub numerele 249, 209, 268, 246, şi 216 în Barr (42).

Cum se naşte dinamica? (p. 426–428)

Cf. Arnheim (18), p. 62.

Newman (325) şi Lindemann (275) au studiat mişcarea gama.

Exemple din artă (p. 428–431)

Învierea, pictată de Piero della Francesca în jurul anului 1450, se află la primăria din Borgo San Sepolcro.

Bach, *Pasiunea după Matei*, nr. 46, recitativ.

CAPITOLUL X. EXPRESIA

Balzac despre expresivitatea mersului (40), p. 166.

O tratare mai teoretică a psihologiei expresiei poate fi găsită în Arnheim (24).

Teorii tradiţionale (p. 433–436)

Articolul despre „fiziognomonie“, în Encyclopaedia Britannica, ediţia a 11-a, vol. 21, p. 550.

Citatul tradus din Claudius (77), vol. 1, p. 177.

Berkeley, *Eseu despre o nouă teorie a vederii* (An Essay Towards a New Theory of Vision), par. 65.

Darwin (90).

Citatul din Lipps este tradus după (278), p. 359. Cf. de asemenea expunerea despre empatie în Lipps (276) şi în Langfeld (261), p. 113 şi urm. Poziţia teoretică a lui Lipps, relativ complexă, este discutată în Arnheim (24), p. 159–160 şi (17).

Friedländer despre coloane (122), p. 125.

Teoriile estetice privind expresia sînt discutate de Osborne (336), capitolele 4 şi 5.

Expresia fixată în structură (p. 436–441)

James (208), cap. 6, p. 147. El se referă la un subiect oarecum diferit — raporturile dintre sistemul nervos şi experienţa psihică — , dar raţionamentul folosit se aplică şi în domeniul expresiei.

Pentru psihologia gestaltistă a expresiei vezi Wertheimer, (446), p. 94–96, Köhler (241), p. 216–247, Koffka (250) p. 654–661, Arnheim (24) şi Asch (31), capitolele 5–7.

Jane Binney, o studentă a mea, a efectuat experimental la Sarah Lawrence College în 1946. O discuţie mai detaliată în (24).

În geometria proiectivă, parabola ca secţiune conică este intermediară între secţiunea orizontală a conului (cercul) şi cea verticală (triunghiul isoscel).

Wölfflin despre cupola bisericii San Pietro (460), p. 306. Vom nota totuşi că, după Michelangelo, arhitectul manierist Giacomo della Porta a modificat întrucîtva lanterna şi conturul exterior în sensul unei imponderabilităţi sporite; cf. Frey (121), p. 66.

Fig. 278 este adaptată după Wölfflin (460), p. 297. Am corectat o eroare tehnică din desenul lui Wölfflin, datorită căreia centrele cercurilor erau plasate puţin prea sus.

Scrisoarea lui Van Gogh poartă data de 8 mai 1882.

Ruskin despre personificarea naturii, în *Pictorii moderni* (Modern Painters), vol. 3, cap. 12.

Observaţiile lui Goethe despre descrierea caracterelor apar într-un eseu despre Newton inclus în *Teoria culorilor*.

Pentru percepţia fizionomică cf. Werner (440), p. 67–82, şi Köhler (245).

Exemplele din limbi primitive sînt după Lévy-Bruhl (269).

Braque (62). Despre metafore vezi Arnheim (29).

Schizofrenicii par să recadă într-un tip primitiv de logică. În studiul său despre raporturile dintre gîndirea normală şi gîndirea schizofrenicilor, E. von Domarus formulează următorul principiu: „Pe cînd persoana normală acceptă identitatea numai pe baza unor subiecte identice, paleologicianul acceptă indentitatea bazată pe predicate identice“. Vezi Arieti (13).

Simbolismul în artă (p. 443–447)

Pentru simbolismul freudian în artă cf. Arnheim (18), p. 215–221.

Fig. 279: natura statică a lui Cézanne, pictată în jurul anului 1890, se află la National Gallery, Washington. Tabloul lui Picasso *Natură statică cu pasăre* (1942) este reprodus în Boeck (55), p. 81.

BIBLIOGRAFIE

1. ABBOTT, EDWIN A. Flatland. A romance of many dimensions by A. Square. New York, 1952.
2. ADRIAN, E.D. The physical background of perception. Oxford, 1947.
3. ALBERS, JOSEF. Interaction of color. New Haven, Conn., 1963.
4. ALEXANDER, CHRISTOPHER şi SUSAN CAREY. Subsymmetries. Perception and Psychophysics 1968, vol. 4, pp. 73—77.
5. ALLESCH, G. J. von. Die aesthetische Erscheinungsweise der Farben. Psychol. Forschung 1925, vol. 6, pp. 1—91, 215—281.
6. ALLPORT, GORDON W. Change and decay in the visual memory image. Brit. Journal Psych. 1930, vol. 21, pp. 133—148.
7. ——— şi LEO J. POSTMAN. The basic psychology of rumor. Transact. New York Acad. Sciences 1945, Series II, pp. 61—81.
8. ALSCHULER, ROSE H. şi LA BERTA WEISS HATTWICK. Painting and personality. Chicago, 1947.
9. AMES, ADALBERT, Jr., C. A. PROCTOR şi BLANCHE AMES. Vision and the technique of art. Amer. Acad. Arts and Sciences 1923, vol. 58, No. 1.
10. ANASTASI, ANNE şi JOHN P. FOLEY, Jr. A survey of the literature on artistic behavior in the abnormal. I. Journal General Psych., 1941, col. 25, pp. 111—142; II. Annals New York Acad. Science 1941, vol. 42, pp. 1—112; III. Psychol. Monogr. 1940, vol. 52 No. 6; IV. Journal General Psych. 1941, vol. 25, pp. 187—237.
11. ARCHIPENKO, ALEXANDER, Archipentura — a new development in painting. Catalogue. New York: Anderson Gall, 1928.
12. ARGELANDER, ANNELIES. Das Farbenhören und der synaesthetische Faktor der Wahrnehmung. Jena, 1927.
13. ARIETI, SILVANO, Special logic of schizophrenic and other autistic thought, Psychiatry 1948, vol. 11, pp. 325—338.
14. ARNHEIM, RUDOLF. Inverted perspective in art; display and expression. Leonardo, Spring 1972, vol. 5, pp. 125—135.
15. ———. Entropy and art: an essay on order and disorder. Berkeley şi Los Angeles, 1971.
16. ———. Visual Thinking, Berkeley şi Los Angeles, 1969.
17. ———. Abstraction and empathy in retrospect. Confinia Psychiatrica 1967, vol. 10, pp. 1—15.
18. ———. Toward a psychology of art. Berkeley şi Los Angeles, 1966.
19. ———. Picasso's Guernica. Berkeley şi Los Angeles, 1962. (Reeditată în 1973 sub titlul: The genesis of a painting).
20. ———. Film as art. Berkeley şi Los Angeles, 1957.
21. ———. şi colab. Inside and outside in architecture. Journal Aesth. Art Critic. 1966, vol. 25, pp. 3—15.
22. ———. The priority of expression. Journal Aesth. Art Crit. 1949, vol. 8, pp. 106—109.
23. ———. Concerning the dance. În Arnheim (18) pp. 261—255.
24. ———. The gestalt theory of expression În Arnheim (18) pp. 51—73.
25. ———. Gestalt psychology .and artuforistic În Whyte (452) pp. 196—208.

26. ———. The holes of Henry Moore. În Arnheim (18) pp. 245—255.
27. ———. Perceptual and aesthetic aspects of the movement response. În Arnheim (18) pp. 74—89.
28. ———. Perceptual abstraction and art. În Arnheim (18) pp. 27—50.
29 ——— Psychological notes on the poetical process. În Arnheim şi colab. Poets at Work. New York, 1948.
30. ——— şi ABRAHAM KLEIN. Perceptual analysis of a Rorschach card. În Arnheim (18) pp. 90—101.
31. ASCH, SOLOMON E. Social psychology. New York, 1952.
32. ASH, PHILIP. Sensory capacities of infrahuman mammals. Psych. Bull. 1951, vol. 48.
33. ASHTON, DORE, sub red. Picasso on art. New York, 1972.
34. ATTNEAVE, FRED. Multistability in perception. Scient. Amer., dec. 1971, vol. 225, pp. 63—72.
35. BADER, ALFRED. Geisteskranker oder "Künstler? Berna, 1972.
36. BADT, KURT. Einfachheit in der Malerei. În Badt. Kunsttheoretische Versuche. Köln, 1968.
37. ———. Die Farbenlehre Van Goghs. Köln, 1961.
38. ———. Eugène Delacroix, drawings. Oxford, 1946.
39. BAHNSEN, POUL. Eine Untersuchung über Symmetrie und Asymmetrie bei visuellen Wahrnehmungen. Zeitschr. Psych. 1928, vol. 108, pp. 129—154.
40. BALZAC, HONORÉ de. Traité de la vie élégante, suivi de la théorie de la démarche. Paris, 1922.
41. BARLACH, Ernst. Aus seinen Briefen. München, 1949.
42. BARR, Alfred H., sub red. Picasso — 40 years of his art. New York, 1939.
43. BARTLEY, S. HOWARD şi H. J. ADAIR. Comparisons of phenomenal distance in photographs of various sizes. Journal Psych. 1959, vol. 47, pp. 289—295.
44. BAUDELAIRE, CHARLES. Oeuvres complètes. Paris, 1961.
45. BAZIN, ANDRÉ. What is cinema? Berkeley şi Los Angeles, 1967.
46. BENDER, LAURETTA. A visual motor gestalt test and its clinical use. New York, 1938.
47. BERGSON, HENRI. Le rire. Paris, 1940. (Trad. engl.: Laughter, Gloucester, Mass., fără dată).
48. BERLIN, BRENT şi PAUL KAY, Basic color terms: their universality and evolution. Berkeley şi Los Angeles, 1969.
49. BERLINER, ANNA. Lectures on visual psychology. Chicago, 1948.
50. BIERNSON, GEORGE. Why did Newton see indigo in the spectrum? Amer. Journal Physics 1972, vol. 40. pp. 526—533.
51. BLAKE, ROBERT R. şi GLENN V. RAMSAY, sub red. Perception, an approach to personality. New York, 1951.
52. BLANC, CHARLES. Grammaire des arts du dessin, Paris, 1870.
53. BLANSHARD, FRANCES BRADSHAW. Retreat from likeness in the theory of painting. New York, 1945.
54. BOAS, FRANZ. Primitive art. Cambridge, Mass., 1927.
55. BOECK, WILHELM şi JAIME SABARTÉS. Picasso, New York, 1961.
56. BORING, EDWIN G. Sensation and perception in the history of experimental psychology. New York, 1942.
57. BORNSTEIN, ELI, sub red. The oblique in art. Număr special al revistei *The Structurist* 1969, No. 9.
58. BOSSERT, HELMUTH THEODOR, The art of ancient Crete. London, 1937.
59. BOWER, T.G.R. The object in the world of the infant. Scient. Amer., oct. 1971, vol. 225, pp. 30—38.
60. ———. The visual world of infants. Scient. Amer., dec. 1966, vol. 215, pp. 80—91.
61. BOWIE, HENRY P. On the laws of Japanese painting. New York, 1911.
62. BRAQUE, GEORGES, Notebook 1917—1947. New York, fără dată.
63. BRETZ, RUDY. Television cutting technique. Journal Soc. Motion Pict. Engineers 1950, vol. 54, pp. 247—267.
64. BRITSCH, GUSTAF. Theorie der bildenden Kunst, München, 1926.
65. BROWN, J. F. Ueber gesehene Geschwindigkeiten, Psychol. Forschung 1928, vol. 10, pp. 84—101.

66. ———. The visual perception of velocity. Psychol. Forschung 1931, vol. 14. pp. 199–232.
67. BRUNER, JEROME S. şi DAVID KRECH, sub red. Perception and personality. Durham, N.C., 1950.
68. BRUNSWIK, EGON. The psychology of objective relations. În Marx (298) pp. 386–391.
69. BUNIM, MIRIAM SCHILD. Space in medieval painting and the forerunners of perspective. New York, 1940.
70. BURCHARTZ, MAX ALBRECHT. Gleichnis der Harmonie. München, 1949.
71. BUSWELL, G. TH. How people look at pictures. Chicago, 1935.
72. CARMICHAEL, LEONARD, H. P. HOGAN şi A. A. WALTER. An experimental study of the effect of language on the reproduction of visually perceived form. Journal Exper. Psych. 1932, vol. 15, pp. 73–86.
73. CARPENTER, JAMES M. Cézanne and tradition. Art Bull. 1951, vol. 33, pp. 174–186.
74. CHANDLER, ALBERT R. Beauty and human nature. New York, 1934.
75. CHEVREUL, MICHEL EUGÈNE. De la loi du contraste simultané, etc. Paris, 1899. (Trad. engl.: Principle of harmony and contrasts of color. New York, 1967).
76. CLARK, ARTHUR B. The child's attitude towards perspective problems. Studies in Education 1897, vol. 1.
77. CLAUDIUS, MATTHIAS, Sämtliche Werke des Wandsbecker Boten, Dresden, 1938.
78. COCTEAU, JEAN. Le rappel à l'ordre, Paris, 1918.
79. ———. La difficulté d'être. Monaco, 1957. (Trad. engl: Difficulty of being. New York, 1967).
80. COHEN, MORRIS R. şi ERNEST NAGEL. An introduction to logic and scientific method. New York, 1934.
81. COOMARASWAMY, ANANDA K. Why exhibit works of art? London, 1943. (Ed. amer.: Christian and oriental philosophy of art. New York, 1957).
82. ———. Figures of speech or figures of thought? London, 1946
83. COOPER, DOUGLAS. Paul Klee, Harmondsworth, 1949.
84. ———. Pablo Picasso: Les Déjeuners. New York, 1963.
85. CORBALLIS, MICHAEL C. şi IVAN L. BEALE. On telling left from right. Scient. Amer., martie 1971, vol. 224. pp. 96–104.
86. ———. Bilateral symmetry and behavior. Psych. Review 1970, vol. 77, pp. 451–464.
87. COTT, HUGH B. Animal form in relation to appearance. În Whyte (452) pp. 121–156.
88. COURANT, RICHARD şi HERBERT ROBBINS. What is mathematics? New York, 1951.
89. COUTURIER, MARIE-ALAIN. Se garder libre. Paris, 1962.
90. DARWIN, CHARLES. The expression of emotions in man and animal. Westport, Conn., 1955.
91. DEAN, ALEXANDER, Fundamentals of play directing. New York, 1946.
92. DELACROIX, EUGÈNE, Mein Tagebuch. Berlin, 1918.
93. ———. Oeuvres littéraires. Paris, 1923.
94. ———. Journal, Paris, 1950 (Trad. engl.: The journal of E.D., New York, 1937).
95. DENNIS, WAYNE, sub red. Readings in general psychology. New York, 1950.
96. DINNERSTEIN, DOROTHY şi MICHAEL WERTHEIMER. Some determinants of phenomenal overlapping. Amer. Journal Psych. 1957, vol. 70, pp. 21–37.
97. DRIVER. S. R. The book of Genesis, London, 1926.
98. DUNCAN, DAVID DOUGLAS, Picasso's Picassos. New York, fără dată.
99. DUNCKER, KARL. Ueber induzierte Bewegung. Psychol. Forschung 129, vol. 12, pp. 180–259.
100. ———. Induced motion. În Ellis (104) pp. 161–172.
101. DUTHUIT, GEORGES. The fauvist painters. New York, 1950.
102. Ehrenfels, Christian von. Ueber Gestaltqualitäten. În Weinhandl (436) pp. 11–43.
103. ELIOT, T. S. Four quartets. New York, 1943.
104. ELLIS, WILLIS D., sub red. A source book of gestalt psychology. New York, 1939.
105. ENG, HELGA. The psychology of children's drawings. New York, 1931.
106. EVANS, C. R. şi A. D. J. ROBERTSON, sub red. Brain physiology and psychology. Berkeley şi Los Angeles, 1966.
107. EVERHART, THOMAS E. şi THOMAS L. HAYES. The scanning electron microscope. Scient. Amer., ian. 1972, vol. 226, pp. 55–69.
108. FARNHAM-DIGGORY, SYLVIA, sub red. Information processing in children. New York, 1972.
109. FENOLLOSA, ERNEST FRANCISCO. The Chinese written characters as a medium for poetry. London 1936.
110. FÉRÉ CHARLES. Sensation et mouvement. Paris, 1900.
111. FIEDLER, KONRAD, Vom Wesen der Kunst. München, 1942.
112. FINK, DANIEL A. Vermeer's use of the camera obscura. Art Bull. 1971, vol. 53, pp. 493–505.
113. FIRESTONE, G. The sleeping Christ child in Italian Renaissance representations of the Madonna. Marsyas 1942, vol. 2, pp. 43–62.
114. FISCHER, THEODOR. Vorträge über Proportionen. Berlin, 1955.
115. FLEMING, WILLIAM. The element of motion in Baroque art and music. Journal Aesth. Art Crit. 1946, vol. 5, pp. 121–128.
116. FOCILLON, HENRI. Vie des formes. Paris, 1939. (Trad. engl.: Life of forms in art. New York, fără dată).
117. FREEMAN, ELLIS. Principles of general psychology. New York, 1939.
118. FREUD, SIGMUND. Beyond the pleasure principle. New York, 1970.
119. ———. Leonardo da Vinci. New York 1932.
120. ———. The relation of the poet to daydreaming. În Freud, Collected Papers, vol. 4, London, 1949.
121. FREY DAGOBERT. Grundlegung zu einer vergleichenden Kunstwissenschaft. Darmstadt, 1970.
122. FRIEDLÄNDER, MAX J. Von Kunst und Kennerschaft. Berlin, 1957. (Trad. engl.: On art and connoisseurship. Los Angeles, fără dată).
123. FRITSCH, VILMA. Links und rechts in Wissenschaft und Leben. Stuttgart, 1964. (Trad. engl.: Left and right in science and life. London, 1968).
124. FROMENTIN, EUGÈNE. Les maîtres d'autrefois. Wien, fără dată. (Trad. engl.: The masters of past time. New York, 1948).
125. FUCHS, WILHELM. On transparency. În Ellis (104) pp. 89–103.
126. GAFFRON, MERCEDES. Right and left in pictures. Art Quarterly 1950, vol. 13, pp. 312–313.
127. ———. Die Radierungen Rembrandts. Mainz, 1950.
128. GALLATIN, A. E., sub red. Of art. New York, 1945.
129. GALTON, FRANCIS. Inquiries into human faculty. New York, 1908.
130. GARDNER, MARTIN. Of optical illusions, etc. Scient. Amer. mai 1970, vol. 222, pp. 124–127.
131. GAZZANIGA. MICHAEL S. The split brain in man. Scient. Amer., aug. 1967, vol. 217, pp. 24–29.
132. GEHRCKE, E. şi E. LAU. Ueber Erscheinungen beim Sehen kontinuierlicher Helligkeitsverteilungen. Zeitschr. Sinnesphysiol. 1922, vol. 53, pp. 174–178.
133. GELB, ADHEMAR. Zur medizinischen Psychologie und philosophischen Anthropologie. Acta Psychol. 1937, vol. 3, pp. 193–271.
134. ———. şi KURT GOLDSTEIN. Analysis of a case of figural blindness. În Ellis 104 pp. 315–325.
135. GELLERMANN, LOUIS W. Form discrimination in chimpanzees and two-year-old children. Psychol. Seminary and Journal Genet. Psych. 1933, vol. 42, pp. 2–27.
136. GESCHWIND, NORMAN. Language and the brain. Scient. Amer., apr. 1972, vol. 226, pp. 76–83.
137. GESCHWIND, NORMAN. The organization of language and the brain. Science 1970, vol. 170, pp. 940–944.
138. GESELL, ARNOLD, Infant vision. Scient. Amer., feb. 1950, vol. 182, pp. 20–22.
139. GHENT, LILA. Recognition by children

of realistic figures, etc. Canad. Journal Psych. 1960, vol. 14, pp. 249—256.

140. GIBSON, ELEANOR J. şi RICHARD D. WALK. The „visual cliff." Scient. Amer., apr. 1960, vol. 202, pp. 64—71.

141. GIBSON, JAMES J. Motion picture testing and research. Report No. 7. U. S. Army Airforces Aviation Psych. Program• Washington, D. C., 1947.

142. ———. Adaptation, aftereffect, and contranst, etc. Journal Exper. Psych. 1933, vol. 16, pp. 1—31.

143. ———. The perception of the visual world. Boston, 1950.

144. ———. What is a form? Psychol. Review 1951, vol. 58, pp. 403—412.

145. ———. What gives rise to the perception of motion? Psychol. Review 1968, vol. 75, pp. 335—346.

146. ———. şi colab. The change from visible to invisible. Perception and Psychophysics 1969, vol. 5, pp. 113—116.

147. ———. şi DORIS ROBINSON. Orientation in visual perception. Psychol. Monogr. 1935, vol. 46, No. 6. pp. 39—47.

148. GIEDION, SIEGFRIED. The eternal present, vol. I: The beginnings of art. New York, 1962.

149. GILINSKY, ALBERTA S. Perceived size and distance in visual space. Psychol. Review 1951, vol. 58, pp. 460—482.

150. GILMORE, C. P. The scanning electron microscope. New York, 1972.

151. GOETHE, JOHANN WOLFGANG VON. Zur Farbenlehre. (Trad. engl.: Theory of colors. Cambridge, Mass., 1970).

152. GOLDHAMER, H. The influence of area, position, and brightness in visual perception of a reversible configuration. Amer. Journal of Psych. 1934, vol. 46, pp. 189—206.

153. GOLDMEIER, ERICH, Progressive changes in memory traces. Amer. Journal Psych. 1941, vol. 54, pp. 490—503.

154. GOLDSTEIN, KURT. Some experimental observations concerning the influence of colors on the function of the organism. Occup. Therapy and Rehabil., 1942, vol. 21, pp. 147—151.

155. GOLOMB, CLAIRE, Evolution of the human figure in a three-dimensional medium. Developm. Psych. 1972, vol. 6, pp. 385—391.

156. GOMBRICH, E. H. The story of art. New York, 1950.

157. ———. Art and illusion. New York, 1960

158. ———. Meditations on a hobby horse. În Whyte (452) pp. 209—222.

159. GOODENOUGH, FLORENCE L., Measurement of intelligence by drawings. Yonkers, N. Y., 1926.

160. GOODMAN, NELSON. Languages of art. Indianapolis, Ind., 1968.

161. GOODNOW, JACQUELINE J. Rules and repertoires, rituals and tricks of the trade, etc. În Farnham-Diggory (109).

162. GOTTSCHALDT, KURT. Gestalt factors and repetition. În Ellis (104) pp. 109—122.

163. GOUDE, GUNNAR şi INGA HJORTZBERG. An experimental provning, etc. University of Stockholm, 1967.

164. GOWING, LAWRENCE. Turner: imagination and reality. New York 1966.

165. GRAVES, MAITLAND. Design judgment test. New York, 1946.

166. GREEK painting. The Metropolitan Museum of Art. New York, 1944.

167. GREENOUGH, HORATIO. Form and function. Berkeley şi Los Angeles, 1947.

168. GREGORY, C. C. L. Shape and distance considered by an astronomer. În White (452) pp. 23—42.

169. GUIFFREY, JEAN, sub red. Le voyage de Eugène Delacroix au Maroc. Paris, 1913.

170. HABER, R. N. Eidetic images. Scient. Amer., apr. 1969, vol. 220, pp. 36—44.

171. HANAWALT, NELSON GILBERT. Memory traces for figures in recall and recognition. Archives Psych. 1937, No. 26.

172. HARRIS, DALE. Children's drawings. New York, 1963.

173. HARTMANN, GEORGE W. şi WILLIAM R. SICKLES. The theory of order. Psychol. Review 1942, vol. 49, pp. 403—421.

174. HASTINGS, JAMES, sub red. Encyclopedia of religion and ethics. New York, 1916.

175. HASTORF, A. H. The influence of suggestion on the relationship between stimulus

size and perceived distance. Journal Psych. 1950, vol. 29, pp. 195—217.

176. HAYTER, STANLEY WILLIAM. The convention of line. Magazine of Art 1945, vol. 38, pp. 92—95.

177. HEBB. D. O. The organization of behavior. New York, 1949.

178. ——— şi ESME N. FOORD. Errors of visual recognition and the nature of the trace. Journal Exper. Psych. 1945, pp. 335—348.

179. HEIDER, FRITZ şi MARIANNE SIMMEL. An experimental study of apparent behavior. Amer. Journal of Psych. 1944, vol. 57, pp. 243—259.

180. HEIMHOLTZ, HERMANN von. Popular scientific lectures. New York 1962.

181. ———. Handbuch der physiologischen Optik. Hamburg, 1910. (Trad. engl.: Treatise on physiological optics. New York, 1962).

182. ———. On Goethe's scientific researches. În Helmholtz (180) pp. 1—21.

183. HELSON, HARRY. Adaptation-level as frame of reference for prediction, etc. Amer. Journal Psych. 1947, vol. 60, pp. 1—29.

184. ———. Adaptation-level theory. New York, 1964.

185. ———. Fundamental problems in color vision. Journal Exper. Psych. 1938, vol. 23, pp. 439—476.

186. HEMPEL, EBERHARD. Francesco Borromini. Wien, 1924.

187. HEMPSTEAD, L. The perception of visual form. Amer. Journal Psych. 1900, vol. 12, pp. 185—192.

188. HENLE, MARY, sub red. Documents of gestalt psychology. Berkeley şi Los Angeles, 1961.

189. HERBERT, ROBERT L., Modern artists on art. Englewood Cliffs, N. J. 1964.

190. HERING, EWALD. Outlines of a theory of the light sense. Cambridge, Mass., 1964.

191. HERTZ, MATHILDE. Figural perception in the jay bird. În Ellis (104) pp. 238—252.

192. HILDEBRAND, ADOLF. Das Problem der Form in der bildenden Kunst. Baden-Baden, 1961. (Trad. engl.: The problem of form. New York, 1907).

193. HILER, HILAIRE. Some associative aspects of color. Journal Aesth. Art Crit. 1946, vol. 4, pp. 203—217.

194. HOCHBERG, CAROL BARNES şi JULIAN E. HOCHBERG. Familiar size and the perception of depth. Journal Psych. 1952, vol. 34, pp. 107—114.

195. HOCHBERG, JULIAN. The psychophysics of pictorial perception. Audio-Visual Commun. Review, sept./oct. 1962, vol. 10, pp. 22—54.

196. ——— şi VIRGINIA BROOKS. Pictorial recognition as an unlearned ability. Amer. Journal Psych. 1962, vol. 75, pp. 624—628.

197. ——— şi Edward McAlister. A quantitative approach to figural „goodness." Journal Exper. Psych. 1953, pp. 361—364.

198. HÖLZEL, ADOLF. Ueber künstlerische Ausdrucksmittel. Kunst für Alle, dec. 15, 1904.

199. HOGARTH, WILLIAM. The analysis of beauty. New York, 1955.

200. HOLT, ELIZABETH GILMORE, sub red. Literary sources of art history. Princeton, N. J., 1947.

201. HORNBOSTEL, ERICH MARIA VON. The unity of the senses. În Ellis (104) pp. 210—216.

202. HORNER, W. G. On the properties of the Daedaleum, a new instrument of optical illusion. London and Edinburgh Philos. Magazine and Journal of Science 1834, vol. 4, pp. 36—41.

203. HUBEL, D. H. şi T. N. WIESEL. Receptive fields of single neurones in the cat's striate cortex. În Evans şi Robertson (106) pp. 129—150.

204. HUNGERLAND, HELMUT. Consistency as a criterion in art criticism. Journal Aesth. Art. Crit. 1948, vol. 7, pp. 93—112.

205. ITTEN, JOHANNES. The art of color. New York, 1961.

206. IVINS, WILLIAM M. On the rationalization of sight. Metropolitan Museum of Art Papers, No. 8. New York, 1938.

207. JACOBSON, EGBERT. Basic color. Chicago, 1948.

208. JAMES, WILLIAM. The principles of psychology. New York, 1950.

209. JAMESON, DOROTHEA și LEO M. HURVICH. From contrast to assimilation: in art and in the eye. Sub tipar.
210. JANIS, HARRIET și SIDNEY. Picasso — the recent years, 1939—1946. Garden City, N. Y., 1946.
211. JONAS, HANS. The phenomenon of life. New York, 1966.
212. JULESZ, BELA. Foundations of cyclopean perception. Chicago, 1971.
213. JUNG, CARL, GUSTAV. The integration of the personality. New York, 1939.
214. ———. Modern man in search of a soul. London, 1947.
215. JUSTI, CARL. Winckelmann und seine Zeitgenossen. Leipzig, 1923.
216. KAHNWEILER, DANIEL-HENRY. Juan Gris, his life and work. New York, 1947.
217. ———. Klee. Paris, 1950.
218. KAINZ, FRIEDRICH. Gestaltgesetzlichkeit und Ornamententwicklung. Zeitschr. angew. Psych. 1927, vol. 28, pp. 267—327.
219. KANDINSKY, WASSILY. Punkt und Linie zur Fläche, München, 1926.
220. ———. Concerning the spiritual in art. New York, 1946.
221. ———. Rückblick. Baden-Baden, 1955. (Trad. engl.: Reminiscences. În Herbert (189) pp. 19—44).
222. KANIZSA, GAETANO. Condizioni ed effetti della transparenza fenomenica. Rivista Psicol. 1955, vol. 49.
223. ——— și GIORGIO TAMPIERI. Nuove osservazioni sull'orientamento retinico ed ambientale. În Kanizsa (224) pp. 49—68.
224. ——— și GIOVANNI VICARIO, sub red. Ricerche sperimentali sulla percezione. Trieste, 1968.
225. KATZ, DANIEL și colab. Public opinion and propaganda. New York, 1954.
226. KATZ, DAVID. Gestalt psychology. New York, 1950.
227. ———. The world of color. London, 1935.
228. ———. Ein Beitrag zur Kenntnis der Kinderzeichnungen. Zeitschr. Psych. 1906, vol. 41, pp. 241—256.
229. ——— și G. RÉVÉSZ. Experimentelle Studien zur vergleichenden Psychologie. Zeitschr. angew. Psych. 1921, vol. 18, pp. 307—320.
230. KELLOGG, RHODA. Analyzing children's art. Palo Alto, Calif., 1969.
231. KENNEDY, JOHN M. Icons and information. În Olson (331).
232. KEPES, GYORGY. Language of vision. Chicago, 1944.
233. KERN, GUIDO JOSEPH. Die Anfänge der zentralperspecktivischen Konstruktion in der italienischen Malerei des 14. Jahrhunderts. Mitt. Kunsthist. Inst. Florence 1912, vol. 2, pp. 39-65.
234. ———. Die Grundzüge der linearperspektivischen Darstellung, etc. Leipzig. 1904.
235. KERR, MADELINE. Children's drawings of houses. Brit. Journal Med. Psych. 1936, vol. 16, pp. 206 și urm.
236. KERSCHENSTEINER, GEORG. Die Entwicklung der zeichnerischen Begabung. München, 1905.
237. KLAGES, LUDWIG. Handschrift und Charakter. Leipzig. 1923.
238. KLEE, PAUL. The thinking eye. New York.
239. KLEIST, HEINRICH VON. Essay on the puppet theatre. Partisan Review, ian. - feb. 1947, pp. 67—72.
240. HÖHLER, WOLFGANG. Selected papers. New York, 1971.
241. ———. Gestalt psychology, New York, 1947.
242. ———. Dynamics in psychology. New York, 1940.
243. ———. The place of value in a world of facts. New York, 1938.
244. ———. The mentality of apes. New York, 1931.
245. ———. Psychological remarks on some questions of anthropology. În Köhler (240) pp. 376—397.
246. ———. Die physischen Gestalten in Rube und im stationären Zustand. Braunschweig, 1920.
247. ——— și DAVID A. EMERY. Figural aftereffects in the third dimension of visual space. Amer. Journal Psych. 1947, vol. 60, pp. 159—201.
248. ——— și RICHARD HELD. The cortical correlate of pattern vision. Science 1949, vol. 110, pp. 414—419.

249. ———. și HANS WALLACH. Figural aftereffects. Proc. Amer. Philos. Soc. 1944, vol. 88, No. 4, pp. 269—357.
250. KOFFKA, KURT. Principles of gestalt psychology. New York, 1935.
251. ———. The growth of the mind. New York, 1924.
252. ———. Some problems of space perception. În Murchison (320) pp. 161—187.
253. KOHLER, IVO. Experiments with goggles Scient. Amer., mai 1962, vol. 206, pp. 63—72.
254. KOPFERMANN, HERTHA. Psychologische Untersuchungen über die Wirkung zweidimensionaler Darstellungen, etc. Psychol. Forschung 1930, vol. 13, pp. 292—364.
255. KRECH, DAVID și RICHARD CRUTCHFIELD. Theory and problems of social psychology. New York, 1948.
256. KREITLER, HANS și SHULAMITH. Psychology of the arts. Durham, N. C., 1972.
257. KRETSCHMER, ERNST, Körperbau und Charakter. Berlin, 1936. (Trad. engl.: Physique and character. New York, 1936).
258. KÜHN, HERBERT. Die Kunst der Primitiven. München, 1923.
259. LA MERI. The gesture language of the Hindu dance. New York, 1964.
260. LANGE, JULIUS. Die Darstellung des Menschen in der älteren griechischen Kunst. Strasbourg, 1899.
261. LANGFELD, HERBERT SIDNEY. The aesthetic attitude. New York, 1920.
262. LAPORTE, PAUL M. The space-time concept in the work of Picasso. Magazine of Art, ian. 1948, pp. 26—32.
263. LAUENSTEIN, LOTTE. Ueber räumliche Wirkung von Licht und Schatten. Psychol. Forschung 1938, vol. 22, pp. 267—319.
264. LAWRENCE, MERLE. Studies in human behavior. Princeton, N. J., 1949.
265. LECOMTE DU NOÜY, PIERRE. Biological time. New York, 1937.
266. LETTVIN, J. Y. și colab. What the frog's eye tells the frog's brain. În Evans și Robertson (106) pp. 95—122.
267. LEVERTOV, DENISE. The sorrow dance. New York, 1963.
268. LEVINSTEIN, SIEGFRIED. Kinderzeichungen bis zum vierzehnten Lebensjahr, Leipzig, 1905.
269. LÉVY-BRUHL, LUCIEN. How natives think. New York, fără dată.
270. ———. The „soul" of the primitive. Chicago, 1971.
271. LEWIN, KURT. Ueber die Umkehrung der Raumlage, etc. Psychol. Forschung 1923, vol. 3, pp. 210—261.
272. ———. Defining the „field at a given time". În Lewin. Field theory in social science, pp. 43—59. New York, 1951.
273. LIEBMANN, SUSANNE. Ueber das Verhalten farbiger Formen bei Heiligkeitsgleichheit, etc. Psychol. Forschung 1927, vol. 9, pp. 300—353.
274. LIESEGANG, P. Zahlen und Quellen zur Geschichte der Projektionskunst, etc. Berlin, 1926.
275. LINDEMANN, ERICH. Gamma movement. În Ellis (104) pp. 173—181.
276. LINDSAY, KENNETH și BERNARD HUPPÉ. Meaning and method in Brueghel's painting. Journal Aesth. Art Crit. martie 1956, vol. 14, pp. 376—386.
277. LIPPS, THEODOR. Aesthetische Einfühlung. Zeitschr. Psych. Physiol. Sinnesorgane 1900, vol. 22, pp. 415—450.
278. ———. Aesthetik. În Lipps și colab. Systematische Philosophie, Berlin, 1907.
279. LORAN, ERLE. Cézanne's composition. Berkeley și Los Angeles, 1943.
280. LORD, JAMES. A Giacometti portrait. New York, fără dată.
281. LORENZ, K. Z. The role of gestalt perception in animal and human behavior. În Whyte (452) pp. 157—178.
282. LÖWENFELD, VIKTOR. The nature of creative activity. New York, 1939.
283. ———. Tests for visual and haptic attitudes. Amer. Journal Psych. 1945, vol. 58, pp. 100—111.
284. ———. Creative and mental growth. New York, 1947.
285. LÖWY, EMANUEL. Die Naturwiedergabe in der älteren griechischen Kunst. Roma, 1900.
286. LUNEBURG, RUDOLF K. Mathematical analysis of binocular vision. Princeton, N. J., 1947.

287. LUQUET, GEORGES HENRI. Les bonhommes têtards dans le dessin enfantin. Journal de Psych. 1920, vol. 27, pp. 684 şi urm.
288. LURIA, A. R. Speech and the regulation of normal and abnormal behavior. New York, 1961.
289. LYONS, JOHN. Introduction to theoretical linguistics. Cambridge, Eng. 1968.
290. McCANDLESS, STANLEY, A method of lighting the stage. New York, 1939.
291. McCURDY, EDWARD, sub red. The notebooks of Leonardo da Vinci. New York, fără dată.
292. MACH, ERNST. Popular scientific lectures. Cchicago, 1910.
293. ———, Die Analyse der Empfindungen. Jena, 1911 (Trad. engl.: Analysis of sensations. New York, 1959).
294. MACLEOD, ROBERT BRODIE. An experiemental investigation of brightness constancy, Archives Psych. 1932, No. 135.
295. ———. The effects of artificial penumbrae, etc. Miscellanea Psychologica, Albert Michotte, Louvain, 1947.
296. MACNICHOL, EDWARD F., Jr. Three-pigment color vision. Scient. Amer., dec. 1964, vol. 211, pp. 48—56.
297. MARTIN, J. L., BEN NICHOLSON şi N. GABO, sub red. Circle. Intern. survey of constructive art. London, 1937.
298. MARX, MELVIN H, sub red. Psychological theory, New York, 1951.
299. Master bronzes. Albright Gallery, Buffalo. N. Y., 1973.
300. MATISSE, HENRI. Catalogue of Philadelphia Museum of Art, 1948.
301. MAY, RENATO. Il linguaggio del film. Milano, 1947.
302. MERLEAU-PONTY, MAURICE. Phénoménologie de la perception. Paris, 1945. (Trad. engl.: Phenomelogy of perception. New York, 1962).
303. METELLI, FABIO. Zur Theorie der optischen Bewegungsewahrnehmung. În Reports on the 24th Congress of the Deutsche Gesellschaft für Psych. Göttingen, 1965 pp. 85—91.
304. ———. Zur Analyse der phänomenalen Durchsichtigkeitserscheinungen. În Mühlher and Fischl (317) pp. 285—304.
305. METZGER, WOLFGANG, Beobachtungen über phänomenale Identität. Psychol. Forschung 1934, vol. 19, pp. 1—60
306. ———. sub red. Handbuch der Psychologie. Göttingen, 1966.
307. MICHOTTE, ALBERT. La perception de la causalité. Louvain, 1946.
308. ———. La perception de la causalité. Louvain, 1962.
309. MINGUZZI, GIAN FRANCO. Sulla validità della distinzione fra percezione di nessi causali, etc. În Kanizsa şi Vicario (224) pp. 161—196.
310. MOCK, ELIZABETH şi J. M. RICHARDS. An introduction to modern architecture. New York, 1947.
311. MOHOLY-NAGY, LASZLO. The new vision. New York, 1947.
312. MONDRIAN, PIET. Plastic art and pure plastic art. New York, 1945.
313. MORGAN, CLIFFORD T. Some structural factors in perception. În Blake şi Ramsay (51) pp. 25—55.
314. MORINAGA, SHIRO şi colab. Dominance of main direction in apparent transparency, Japan. Psychol. Research 1962, vol. 4, pp. 113—118.
315. MORIN-JEAN. Le dessin des animaux en Grèce d'après les vases peints. Paris, 1911.
316. MORRIS, DESMOND. The biology of art. London, 1962.
317. MUHLHER, ROBERT şi JOHANN FISCHL, sub red. Gestalt und Wirklichkeit. Berlin, 1967.
318. MUNITZ, MILTON K. Theories of the universe. New York, 1957.
319. MUNSELL, ALBERT H. A grammar of color. New York, 1969.
320. MURCHISON, Carl, sub red. Psychologies of 1930, Worcester, Mass., 1931.
321. MUSATTI, CESARE L., Forma e assimilazione, Archivio italiano di psicologia 1931, vol. 9, pp. 61—156.
322. MUTHER, RICHARD. Geschichte der Malerei, Berlin, 1912.
323. MUYBRIDGE, Eadweard. The human figure in motion. New York, 1955.
324. NEMEROV, HOWARD. Gnomes and occasions. Chicago, 1973.
325. NEWMAN, EDWIN B. Versuche über das Gamma-Phänomen, Psychol. Forschung 1934, vol. 19, pp. 102—121.

326. NEWTON, SIR ISAAC. Mathematical principles. Berkeley, Calif., 1934.
327. NIJINSKY, ROMOLA, sub red. The diary of Vaslav Nijinsky. Berkeley şi Los Angeles, 1968.
328. NOVOTNY, FRITZ. Cézanne und das Ende der wissenschaftlichen Perspcktive, Wien, 1938.
329. O'CONOOR, FRANCIS V. Jackson Pollock. New York, 1967.
330. OGDEN, ROBERT MORRIS. The psychology of art. New York, 1938.
331. OLSON, DAVID R., sub red. Communication, media, and education. 73rd Yearbook of the Nat. Soc. for the Study of Education, Chicago. Sub tipar.
332. ——— . Cognitive development. New York, 1970.
333. ———şi SUSAN M. PAGLIUSO, sub red. From perceiving to performing. Ontario Journal of Educational Research 1968, vol. 10, No. 3.
334. OPPÉ, A. PAUL. Right and left in Raphael's cartoons. Journal Warburg and Courtauld Inst. 1944, vol. 1, pp. 82—94.
335. OPPENHEIMER, ERIKA, Optische Versuche über Ruhe und Bewegung. Psychol. Forschung 1935, vol. 20, pp. 2—46.
336. OSBORNE, HAROLD. The art of appreciation. London., 1971.
337. OYAMA, TADASU, Figure-ground dominance, etc. Journal Exper. Psych. 1950, vol. 60, pp. 299—305.
338. OYAMA, TADASU şi JUN-ICHI NAKAHARA. The effects of lightness. hue, and area upon apparent transparency. Japan. Journal Psych. 1960, vol. 31, pp. 35—48.
339. PANOFSKY, ERICH, Idea. Studien Bibl. Warburg, Leipzig, 1924, (Trad. engl.: Idea, Columbia, S. C., 1968).
340. ———. Die Perspektive als „symbolische Form." Vortrage Bibl. Warburg 1924—1925, pp. 258—330. Leipzig, 1927.
341. PANOFSKY, ERWIN şi FRITZ SAXL. Melencolia I. Studien Bibl. Warburg. Leipzig, 1923.
342. PARSONS, JOHN HERBERT. An introduction to the study of colour vision. Cambridge, Eng., 1924.
343. PELT, JOHN VEDENBURGH VAN. The essentials of composition as applied to art. New York, 1913.
344. PENNINGTON, KEITH S. Advances in holography. Scient. Amer., feb. 1968, vol. 219, pp. 40—48.
345. PERROT, GEORGES şi CHARLES CHIPIEZ. A history of art in Chaldaea and Assyria. London, 1884.
346. PEVSNER, NIKOLAUS. An outline of European architecture. Baltimore, 1943.
347. PHILOSTRATUS. Imagines. Loeb Class. Libr. No. 256. Cambridge, Mass., fără dată.
348. PIAGET, JEAN. Genetic epistemology, Columbia Forum, Fall 1969, vol. 12, pp. 4—11.
349. ———. Six psychological studies. New York, 1968.
350. ———şi BÄRBEL INHELDER. La représentation de l'espace chez l'enfant. Paris, 1948. (Trad. engl.: The child's conception of space. New York, 1967).
351. ———. La représentation du monde chez l'enfant. Paris, 1926. (Trad. engl.: The child's conception of the world. New York, 1929).
352. PIRANDELLO, LUIGI. Quaderni di Serafino Gubbio, operatore. Firenze, 1925.
353. PISTON, WALTER. Harmony, New York, 1941.
354. PRATT, CARROLL C. The role of past experience in visual perception. Journal Psych. 1950, vol. 30, pp. 85—107.
355. PRESSEY, SIDNEY L., The influence of color upon mental and motor efficiency. Amer. Journal Psych. 1921, vol. 32, pp. 326—356.
356. PUFFER, ETHEL D. Studies in symmetry. Psychol. Monogr. 1903, vol. 4, pp. 467—539.
357. PULVER, MAX. Symbolik der Handschrift. Zürich, 1931.
358. RADIN, MAX. Music and medicine among primitive peoples. În Schullian şi Schoen (393) pp. 3—24.
359. RAPAPORT, DAVIR şi ROY SCHAEFER. Manual of diagnostic psychological testing. Publ. Josiah Macy, Jr. Foundation. New York, 1946.
360. RATHE, KURT. Die Ausdrucksfunktion extrem verkürzter Figuren. London, 1938.

361. RATOOSH, P. On interposition as a cue for the perception of distance. Proc. Nat. Acad. Sciences, 1949, vol. 35, No. 5, pp. 257—259.
362. RAUSCH, EDWIN. Struktur und Metrik figural-optischer Wahrnehmung. Frankfurt a.M., 1952.
363. ———. Zur Phänomenologie figural-optischer Dynamik. Psychol. Forschung 1950. vol. 23, pp. 185—222.
364. ———. Das Eigenschaftsproblem in der Gestalttheorie der Wahrnehmung. *În Metzger* (306) vol. 1, pp. 866—953.
365. READ, HERBERT. Education through art. New York, 1945.
366. REINACH, SALOMON. La représentation du galop dans l'art ancien et moderne. Revue Archéologique 1900—1901, vol. 36, pp. 217—251, 441—450; vol. 37, pp. 244—259; vol. 38, pp. 27—45, 224—244; vol. 39, pp. 1—11.
367. REISZ, KAREL. The technique of film editing. London, 1953.
368. REITMAN, FRANCIS. Psychotic art. New York, 1951.
369. REWALD, JOHN, Odilon Redon. *În* Redon, Moreau, Bresdin. Museum of Modern Art. New York, 1961.
370. RICE, CHARLOTTE. The orientation of plane figures as a factor in their perception by children. Child Devel. 1930, vol. 1, pp. 111—143.
371. RICHTER, MANFRED. Grundriss der Farbenlehre der Gegenwart. Dresden, 1940.
372. RIEGL, ALOIS. Barockkunst in Rom. Wien, 1923.
373. RODIN, AUGUSTE. L'art. Paris, 1951 (Trad. engl.: On art and artists. New York, fără dată).
374. ROMAN, KLARA G. Handwriting, a key to personality. New York, 1942.
375. RORSCHACH, HERMANN. Psychodiagnostics. New York, 1942.
376. ROSS, DENMAN W. A theory of pure design. New York, 1933.
377. RUBIN, EDGAR, Visuell wahrgenommene Figuren. Köbenhavn, 1921.
378. ———. Visuell wahrgenommene wirkliche Bewegungen. Zeitschr Psychologie 1927, vol. 103, pp. 384—392.
379. RUDRAUF, LUCIEN. L'annonciation. Étude d'un thème plastique et de ses variations en peinture et en sculpture. Paris, 1943. (Rezumat engl. in Journal Aesth. Art Crit. 1949, vol. 7, pp. 325—354).
380. RUNGE, PHILIPP OTTO. Farbenkugel. Hamburg, 1810.
381. RUPP, HANS, Ueber optische Analyse. Psychol. Forschung 1923, vol. 4, pp. 262—300.
382. RUSHTON, W. A. H. Visual pigments in man. Scient. Amer. nov. 1962, vol. 207, pp. 120—132.
383. RUSKIN, JOHN. The elements of drawing in three letters to beginners. New York, 1889.
384. SCHACHTEL, ERNEST G. On color and affeet. Psychiatry 1943, vol. 6, pp. 393—409.
385. ———. Projection and its relation to character attitudes, etc. Psychiatry 1950, vol. 13, pp. 69—100.
686. SCHÄFER, HEINRICH, Von ägyptischer Kunst, besonders der Zeichenkunst. Leipzig, 1922.
387. ———. Grundlagen der ägyptischen Rundbildnerei, etc. Leipzig, 1923.
388. SCHAEFER-SIMMERN, HENRY. The unfolding of artistic activity. Berkeley și Los Angeles, 1948.
389. SCHAPIRO, MEYER. On a painting of Van Gogh. View, Fall 1946, pp. 9—14.
390. ———. Rendering of nature in early Greek art. The Arts 1925, vol. 8, pp. 170—172.
391. SCHÖNBERG, ARNOLD. Harmonielehre. Leipzig. 1911. (Trad. engl.: Theory of harmony. New York, 1948).
392. SCHÖNE, WOLFGANG, Ueber das Licht in der Malerei. Berlin, 1954.
393. SCHULIIAN, DOROTHY M. și MAX SCHOEN. Music and medicine. New York, 1948.
394. SENDEN, M. VON. Raum- und Gestaltauffassung bei operierten Blindgeborenen, etc. Leipzig, 1932.
395. SEGALL, MARSHALL H. și colab. The influence of culture on visual perception. Indianapolis, Ind., 1966.

396. SELZ, PETER. Alberto Giacometti. New York, 1965.
397. SEYMOUR, CHARLES, Jr. Dark chamber and light-filled room: Vermeer and the camera obscura. Art Bull. 1964, vol. 46, pp. 323—332.
398. SHAHN, BEN. The shape of content. Cambridge, Mass., 1957.
399. SHAWN, TED. Fundamentals of a dance education. New York, 1937.
400. SHERRINGTON, CHARLES. Man on his nature. New York, 1941.
401. SICKLES, WILLIAM R. Psycho-geometry of order. Psychol. Review 1944, vol. 51, pp. 189—199.
402. SKIRA, ALBERT, sub red. History of modern painting from Picasso to Surrealism. Geneve, 1950.
403. SPEARS, WILLIAM C. Assessment of visual preference and discrimination in the four-month-old infant. Journal Compar Physiol. Psych. 1964, vol. 57, pp. 381—386.
404. SPENGLER, OSWALD. The decline of the West. New York, 1932.
405. SPITZ, RENÉ A. The smiling response. Genetic Psych. Monogr. 1946, vol. 34, pp. 57—125.
406. SPOTTISWOODE, RAYMOND. Film and its technique. Berkeley și Los Angeles, 1951.
407. STEIN, GERTRUDE. Picasso. London, 1939.
408. STERN, WILLIAM. Ueber verlagerte Raumformen. Zeitschr. ang. Psych. 1909, vol. 2, pp. 498—526.
409. STORCK, KARL, sub red. Mozarts Briefe. Elberfeld, fără dată.
410. STRATTON, GEORGE M. Vision without inversion of the retinal image. Psychol. Review 1896, vol. 4, pp. 342—351, 466—471. Retipărit în Dennis (95) pp. 24—40.
411. SUTHERLAND, IVAN E. Computer displays. Scient. Amer., iunie 1970, vol. 222, pp. 58—81.
412. TEEVAN, RICHARD C. și ROBERT C. BIRNEY, sub red. Color vision. Princeton, N.J., 1961.
413. TERMAN, LEWIS M. și MAUD A. MERRILL. Measuring intelligence. Boston, 1937.
414. TERNUS, JOSEF. The problem of phenomenal identity. *În Ellis* (104) pp. 149—160.
415. TEUBER, HANS-LUKAS. Perception. *În* J. Field și colab. Handbook of Physiology, Section I, Neurophysiology, vol. 3, cap. 65, pp. 1595—1668. Washington, D.C., 1960.
416. THOMAS, E. LLEWELLYN. Movements of the eye. Scient. Amer., aug. 1968, vol. 219, pp. 88—95.
417. THOMPSON, D'ARCY. On growth and form. Cambridge, Eng., 1969.
418. THOULESS, ROBERT H. Phenomenal regression to the real object. Brit. Journal of Psych. 1931, vol. 21, pp. 339—359.
419. ———. A racial difference in perception. Journal Soc. Psych. 1933, vol. 4, pp. 330—339.
420. TINBERGEN, NIKO. The study of instinct. Oxford, 1951.
421. TORROJA, EDUARDO, Philosophy of structures. Berkeley și Los Angeles, 1967.
422. TURHAN, MÜNTAZ. Ueber räumliche Wirkungen von Helligkeitsgefällen. Psychol. Forschung, 1937, vol. 2, pp. 1—49.
423. VALÉRY, PAUL. Variété V. Paris, 1945.
424. VAN DER MEER, HENDRIKA CHRISTINA. Die Links- Rechts-Polarisation des phänomenalen Raumes. Groningen, 1958.
425. VASARI, GIORGIO, Vasari on technique. London, 1907.
426. VENTURI, LIONELLO, Il gusto dei primitivi. Bologna, 1926.
427. VICARIO, GIOVANNI. Il metodo dello smistamento nello studio della preferenza forma-colore. *În* Kanizsa (224) pp. 241—296.
428. VITRUVIUS POLLIO. The ten books of architecture. New York, 1960.
429. WADDINGTON, C. H. The character of biological form. *În* Whyte (452) pp. 43—52.
430. WALLACH, HANS. Brightness constancy and the nature of achromatic colors. *În* Henle (188) pp. 109—125.

431. ———şi ALICE GALLOWAY. The constancy of colored objects in colored illumination. Journal Exper. Psych. 1946, vol. 36. pp. 119–126.
432. ———şi D. N. O'CONNELL. The kinetic depth effect. În Henle (188) pp. 126–145.
433. WAPNER, S. şi colab. Experiments on sensory-tonic field theory of perception. Journal Exper. Psych. 1951, vol. 42, pp. 341–345.
434. WEBER, CHRISTIAN O. Homeostasis and servo-mechanisms for what? Psychol. Review 1949, vol. 56, pp. 234–239.
435. WEBSTER, J. CARSON. The technique of impressionism. College Art Journal, nov. 1944, vol. 4, pp. 3–22.
436. WEINHANDL, FERDINAND, sub red. Gestalthaftes Sehen. Darmstadt, 1960.
437. WEISS, PAUL A. One plus one does not equal two. În G. C. Quarton, sub red. The Neurosciences, New York, 1967.
438. WEIZSÄCKER, CARL FRIEDRICH VON. Zum Weltbild der Physik. Stuttgart, 1949.
439. WELLESZ, EGON. Arnold Schönberg. Leipzig, 1921.
440. WERNER, HEINZ, Comparative psychology of mental development. Chicago, 1948.
441. ———şi BERNARD KAPLAN. The developmental approach to cognition. Amer. Anthropologist 1956, vol. 58, pp. 866–880.
442. ———şi SEYMOUR WAPNER. Studies in physiognomic perception, I. Journal Psych. 1954, vol. 38. pp. 51–65.
443. WERTHEIMER, MAX. Experimentelle Studien über das Sehen von Bewegung. Zeitschr. Psych. 1912, vol. 61, pp. 161–265. (De asemenea în Wertheimer. Drei Abhandlungen zur Gestalttheorie. Erlangen, 1925.)
444. ———. Untersuchungen zur Lehre von der Gestalt II. Psychol. Forschung 1923, vol. 4, pp. 301–350.
445. ———. Laws of organization in perceptual forms. În Ellis (104) pp. 71–88.
446. ———. Gestalt theory. Social Research 1944, vol. 11, pp. 78–99.
447. WERTHEIMER, MICHAEL. Hebb and Senden on the role of learning in perception. Amer. Journal Psych. 1951, vol. 64, pp. 133–137.
448. WHITE, JOHN. The birth and rebirth of pictural space. New York, 1972.
449. ———. şi JOHN SHEARMAN. Raphael's tapestries and their cartoons. Art Bull. 1958, vol. 40, pp. 193–222, 299–324.
450. WHITE, T. H. The sword in the stone. New York, 1939.
451. WHYTE, LANCELOT LAW. The unitary principle in physics and biology. New York, 1949.
452. ———. sub red. Aspects of form. Bloomington, Ind., 1961.
453. WIENER, NORBERT. The human use of human beings. Boston, 1950.
454. WIGHT, FREDERICK S. Henry Moore: the reclining figure. Journal Aesth. Art Crit. 1947, vol. 6, pp. 95–105.
455. WILHEIM, RICHARD. The secret of the golden flower. Cu un comentariu de C. G. Jung. New York, 1938.
456. WITKIN, H. A. şi colab. Psychological differentiation. New York, 1962.
457. WITKIN, H. A. The nature and importance of individual differences in perception. În Bruner şi Krech (67) pp. 145–170.
458. WITTGENSTEIN, LUDWIG. Philosophische Untersuchungen. Frankfurt a. M., 1967. (Trad. engl.: Philosophical investigations. New York, 1968).
459. WITTKOWER, RUDOLF. Architectural principles in the age of humanism. New York, 1965.
460. WÖLFFLIN, HEINRICH. Renaissance und Barock. München, 1888. (Trad. engl.: Renaissance and Baroque, Ithaca, N. Y., 1967).
461. ———. Gedanken zur Kunstgeschichte, Basel, 1941.
462. ———. Kleine Schriften. Basel, 1946.
463. ———. Prolegomena zu einer Psychologie der Architektur. În Wölfflin (462) pp. 13–47.
464. ———. Ueber Abbildungen und Deutungen. În Wölfflin (461) pp. 96–105.
465. ———. Zur Interpretation von Dürers „Melancholie". În Wölfflin (461) pp. 96–105.

466. ———. Ueber das Rechts und Links im Bilde. În Wölfflin (461) pp. 82–96.
467. ———. Principles of art history. New York, 1950.
468. ———. Classic art. London, 1952.
469. WOODWORTH, ROBBERT S. Experimental psychology. New York, 1939.
470. ——— şi HAROLD SCHLOSBERG. Experimental psychology. New York, 1954.
471. WORRINGER, WILHELM. Abstraktion und Einfühlung. München, 1911. (Trad. engl.: Abstraction and empathy. New York, 1963).
472. WULF FRIEDRICH, Tendencies in figural variation. În Ellis (104) pp. 136–160.
473. WULFF, Oscar. Die umgekehrte Perspektive und die Niedersicht. În Kunstwiss. Beitrage August Schmarsow gewidmet. Leipzig, 1907.
474. YARBUS, ALFRED L., Eye movements and vision. New York, 1967.
475. YEATS, W. B. The collected poems. New York, 1951.
476. YIN, ROBERT K. Looking at upside-down faces. Journal Exper. Psych. 1969, vol. 81, pp. 141–145.
477. ZAJAC, J. L. Studies in perspective. Brit. Journal Psych. 1961, vol. 52, pp. 333–340.
478. ZUCKERKANDL, Victor, Vom musikalischen Denken. Zürich, 1964. (Trad. engl.: The sense of music. Princeton, N.J., 1959).
479. ———. Die Wirklichkeit der Musik. Zürich, 1963. (Trad. engl.: Sound and symbol. New York, 1956).

INDICE

Abbott, E. A., 204
Abstractizare, 152
Abstracție, 171
Adaptare, 144, 305, **330**
Adîncime, 33, 135—**138**, 221—301, 309, 311
Agnozie, 55, 65
Albers, Josef, 254, **258**, 347, 357, 363
Alberti, Leon Battista, **63**, 65, 281, 283, 304
Alexander, Christopher, **67**, 68
Allesch, Johannes von, 355, 363, 420
Al treilea om, 324
Alschuler, Rose H., **133**
Ambiguitate, 63, **230**
Ames, Adalbert, 274, 275, 291
Analiza frumosului, **117**, 223
Anamorfoze, 260
Anatomie, 164
Archipenko, Alexander, **412**
Arcimboldo, Giuseppe, 94
Arhitectură, 39, 44, **242**, 245, 272, 403, 418, 437
Arhitectură barocă, **417**
Aristotel, 90, 296, **334**, 444
Armonie, 341
Arp, Hans (Jean), **236**
Arta schizofrenicilor, **154**, 155
Artă abstractă, 147, **447**
Artă bizantină, 153, **154**
Asemănare, 90—99, **141**
Asimilarea culorilor, **357**
Aspecte, 116—119, **138**—141
Atonalitate, 43
Attneave, Fred, 180, **230**

Bach, Johann Sebastian, 431, 436
Badt, Kurt, 72, **354**
Baer, Karl von, **184**
Balzac, Honoré de, **432**
Barlach, Ernst, 129
Bartenieff, Irmgard, 399
Baudelaire, Charles, 179
Bazin, André, 259
Beale, Joan L., 46
Beardsley, Aubrey, 229
Bergson, Henri, 158, **394**, **402**
Berkeley, George, 434
Berlin, Brent, 328, 329
Bernini, Lorenzo, 220, 273, **413**
Biernson, George, 338
Binney, Jane, 437
Biserica San Pietro, 437
Blake, Peter, 71
Blanc, Charles, 333
Boccaccio, Giovanni, 144
Borromini, Francesco, 247, 273
Bouvard și Pécuchet, **156**
Bower, T. G. R., 114, 171
Bowie, Henry, 408
Braque, Georges, 145, **228**, 299, 325, 441
Brâncuși, Constantin, **86**
Bretz, Rudy, 385
Britsch, Gustaf, 20, 176, **319**
Brown, J. F., 379, 411
Brueghel, Pieter, 43, 99, **103**, 424
Bruno, Giordano, 296
Bunăvestiri, 151
Burchartz, Max, 406

Cadru vertical-orizontal, **187**—192
Calcule grafice pe ordinator, **117**
Cal în galop, 412
Cald și rece, 363
Cameră obscură, 283
Camuflaj, 180, 306
Caravaggio, Michelangelo da, 148, 312, 321
Carey, Susan, 67, 68
Caricaturi, 418
Carpenter, James M., 320, **321**

Catedrala Notre-Dame din Paris, 45
Cennini, Cennino, 281
Cercul primordial, **179**—184
Cézanne, Paul, **50**, 51, 53, 100, 143, **145**, 292, 318, 320, 321, 340, 347, 407, **444**
Chaplin, Charles, **71**
Chesterton, G. K., 118
Chevreul, Michel Eugène, 357
Chirico, Giorgio de, 298, 300
Cimpanzei, **56**
Ciuan Țzu, **88**
Clark, Arthur B., 206
Clarobscur, 312, **318**
Clasicism, 79
Claudius, Matthias, 434
Cocteau, Jean, **71**, 208
Cohen, Morris R., **71**
Combinarea aditivă și substractivă a culorilor, **257**, **337**, 357,
Complexitate, **71**, **72**, 389
Comportament motor, 169, 176—179, 195—**196**
Comportament organic și anorganic, **391**
Comprimarea spațiului, 291
Concavitate. *Vezi* Convexitate și Concavitate
Concepte: perceptuale, 57—59, 172; reprezentaționale, 174—176
Configurație de tip „raze solare", 184
Constantă perceptuală, **113**, 115, 271, **279**, 304, 306, **310**, 330
Contur, 147, 195, **222**—229
Contrastul culorilor, 357
Convergența spațiului, 280—281, 288
Convexitate și concavitate, 228, 233, **234**, 243—245
Copii, 133, **149**, **168**—220
Corballis, Michael C., 46
Corot, Jean Baptiste, 347
Cub, 70, 115, 218, 258, 262, 263, 264, **265**, 267, 423
Cubism, 85, 139
Cubist, 280, **301**
Culoare, 174, **254**, 323, 330—365, 420
Culori complementare, 338—339, 347, 351—**356**
Culori superficiale și culori peliculare, 323
Cusanus, Nicolas, 296

Dans, 367, 368, **374**, 395—399, 437
Darwin, Charles, 434
David, Jacques Louis, 333
Dean, Alexander, 48
Dedaleum, 380
Deformare, 258—261, 264, 272, 411, **417**, **418**
Delacroix, Eugène, **103**, 126, 188, 309, **318**, 333, 347, 353, **354**, 355
Delsarte, François, **396**
Densitatea suprafeței, 224
Deren, Maya, 374, **384**
Descartes, René, **353**, 354
De Stijl, 414
Dezvoltarea figurii, **168**—220
Diagonală, 175
Diferențiere. *Vezi* *Nivelare*
Dinamică, 26, **253**, **399**, 400—431, **432**. *Vezi și* Forțe vizuale
Doctrina iluzionistă, **107**, 199
Doesburg, Theo van, **269**, 414
Donatello, 413
Dreapta și stînga, **46**—49
Driver, S. R., 303
Dürer, Albrecht, **72**, **107**, 167, 172, 204, **223**, 283, 323, **324**, **364**, 444
Duncan, Isadora, **396**
Duncker, Karl, 373

Echilibru, 25—54, 401
Echivalența stimulilor, 57
Efectul de tunel, **381**
Efectul Purkinje, **331**
Ehrenfeld, Christian von, 19
El Greco, 36, 40, **100**, 358, 360, 361, **404**, 405, 418
Eliot, T. S., 56, 405
Emoție, 332
Empatie, 435
Entropie, **49**, **50**
Euclid, 281
Expresie, 362, 432—447
Expresie facială, 433
Expresionism, 79

Fabulele lui Esop, 199
Factor de reflecție. *Vezi* Intensitate luminoasă
Féré, Charles, 362
Ferestre, 241—242
Figură și fond, 130, **223**, 225—**235**, 373
Figuri reversibile, 228
Film, 144, 207, 292, 301, 321, 368, 374, **377**, 394, 408; montaj de film, 384—385
Filostrat, 252
Fiziognomonie, 434

Flaherty, Robert, 374
Flaubert, Gustave, 156
Forţe vizuale, 31—33, 385. *Vezi şi* Dinamică
Formă, 106—167; formă şi culoare, 329—333
Formă topologică, 180
Fotografie, 163, 413
Fragmentare, 89—90, 129
Freud, Sigmund, 49, 50, 414
Friedländer, Max J., 344, 436

Gaffron, Mercedes, 47, 48
Galton, Francis, 116
Gehrcke, E., 309
Gellermann, Louis W., 108
Geometrie analitică, 65
Géricault, Théodore, 412
Gesell, Arnold, 171
Giacometti, Alberto, 118, 147, 260, 418
Gibson, Eleanor J., 271
Gibson, James J., 235, 251, 275, 278, 289
Giedion, Siegfried, 258
Giotto, 144, 154, 424, 429, 430
Gîndirea omului primitiv, 153, 172, 315, 440
Goethe, Johann Wolfgang, 21, 84, 107, 309, 335, 439, 440; Goethe despre culoare, 321, 334, 347, 353, 364
Gogh, Vincent van, 38, 100, 155, 277, 291, 331, 347, 354, 365, 394, 407, 439
Goldstein, Kurt, 362
Gombrich, E. H., 63, 100, 186
Goodenough, Florence, 187
Goodman, Nelson, 345
Goodnow, Jacqueline, 177, 180
Gottlieb, Adolph, 42
Goude, Gunnar, 29
Gradienţi, 42, 275—279, 305, 306, 309
Grafologie, 407
Graves, Maitland, 36, 39
Gravitaţie, 37, 43, 111, 189
Greenough, Horatio, 44
Gris, Juan, 145, 146
Grünewald, Mathias, 48, 100

Hamlet, 370
Hattwick, La Berta Weiss, 133
Heider, Fritz, 394
Helmholtz, Hermann von, 250, 251, 336, 339
Helson, Harry, 144, 330
Hemianopie, 81
Hering, Ewald, 313, 335, 336, 346
Hiler, Hilaire, 341
Hjortzberg, Inga, 29
Hochberg, Julian, 69
Hodler, Ferdinand, 156
Hölzel, Adolf, 343
Hogarth, William, 117, 156, 223
Holbein, Hans, 225, 260
Holografie, 144, 271
Horner, W. G., 380
Hurvich, Leo, 335, 357

Identificare, 330, 341, 383
Ierarhie, 199—200, 294, 373
Iluminare, 143, 304, 305, 307—309, 315, 316, 319, 323, 330
Iluzii optice, 272, 290, 408—411
Imaginaţie, 149
Imaginea corpului, 397—399
Imagini eidetice, 116
Imagini remanente, 116, 288, 339
Impresionism, 324, 338
Incandescenţă, 305, 322, 323
Infinitate, 296
Influenţa trecutului, 60—63
Informaţie vizuală, 163
Ingres, Jean Auguste, 159, 160
Inhelder, Bärbel, 180
Instinctul morţii, 50
Intelect, 59, 164, 336
Intensitate luminoasă, 304
Interacţiunea culorilor, 356—358
Itten, Johannes, 363
Izomorfism, 75, 437

Jacobson, Egbert, 343
James, William, 436
Jameson, Dorothea, 335, 357
Jonas, Hans, 181, 406
Judecata lui Paris, 134
Julesz, Bela, 235
Jung, Carl Gustav, 315

Kandinsky, Wassily, 39, 152, 356, 362, 364, 395, 404, 413, 415
Kanisza, Gaetano, 61
Kant, Immanuel, 230, 333
Katz, David, 323, 330
Kay, Paul, 328, 329
Kellogg, Rhoda, 187
Kennedy, John M., 224

Kerschensteiner, Georg, 119, 188
Kinestezie, 110, 111, 172, 271, 373, 397—399
Kircher, Athanasius, 334
Klee, Paul, 145, 222, 251, 258, 312, 347
Kleist, Heinrich von, 397
Knubel, Franz Rudolf, 423
Köhler, Wolfgang, 18, 56, 80, 410, 438, 442
Koffka, Kurt, 18, 330
Kohler, Ivo, 80
Kopfermann, Hertha, 109, 252

Laban, Rudolf von, 399
Lambert, J. H., 342
Lange, Julius, 217
Langfeld, Herbert S., 43
Laocoon, 371
Lashley, Karl, 57
Lau, E., 309
Lavater, Johann Kaspar, 434
Lecomte du Noüy, Pierre, 377
Le Corbusier, 40
Legea lui Emmert, 288
Léger, Fernand, 128
Leonardo da Vinci, 75, 164, 167, 278, 283, 294, 318, 321, 403
Lessing, Gotthold Ephraim, 371
Levertov, Denise, 355
Liebmann, Susanne, 358
Limbă, 16, 198, 440
Linie, 187, 222—225
Lipchitz, Jacques, 145, 146, 148, 238, 239, 240, 244
Lipps, Theodor, 435
Locke, John, 260
Löwenfeld, Viktor, 199, 200
Löwy, Emanuel, 218
Lomazzo, Giovanni Paolo, 220, 415
Lucretius, 75, 296
Lumină, 302—325
Luria, A. R., 239
Lyons, John, 186

Mach, Ernst, 121, 310, 318
MacNichol, Edward F., 336
Magritte, René, 279
Maillol, Aristide, 245, 246
Manet, Edouard, 38, 39, 86, 87
Mantegna, Andrea, 46, 127
Marcat şi nemarcat, 186
Marey, Jules-Etienne, 377
Marionete, 397
Matisse, Henri, 22, 145, 148, 175, 196, 225, 231, 232, 239, 333, 344, 358, 423
Maxwell, James Clerk, 337
Mărime, 199—202
Meer, H. C. von der, 48, 49
Méliès, Georges, 384
Melville, Herman, 21
Memorie, 76, 368
Merleau-Ponty M., 398
Metamorfozele, 181
Metelli, Fabio, 81, 84, 374
Metoda „egipteană", 119—124, 132, 159, 207, 219, 263
Metzger, Wolfgang, 381
Michelangelo, 46, 79, 90, 130, 142, 163, 274, 408, 446; arhitectura lui Michelangelo, 220, 416, 420, 424, 437, 438
Michotte, Albert, 381, 386, 387, 388, 389, 390, 395, 398
Microscop electronic, 309,
Minguzzi, Gian Franco, 379
Mişcare, 235, 279, 366—399; reprezentarea mişcării, 412—413. *Vezi şi* Mişcare gamma
Mişcare gamma, 427
Mişcare stroboscopică, 366, 379, 384, 385, 423, 430
Mişcări oculare, 48, 103, 370
Mîzgăleli, 156
Mobil, 370
Mock, Elizabeth, 39
Mondrian, Piet, 44, 71, 152, 158, 192, 222, 407, 414, 436
Moore, Henry, 223, 244, 245, 246, 291, 292, 394, 418, 419
Mori de vînt, 414
Morin-Jean, 138
Morinaga, Shiro, 257
Mormoloci, 202—203
Morris, William, 40
Moscani, Giuseppe, 91
Mozart, Wolfgang Amadeus, 368
Multistabilitate, 230
Munsell, Albert, 340, 342, 343
Musatti, Cesare L., 90, 91
Muther, Richard, 159
Muybridge, Eadweard, 413
Muzică, 53, 98, 135, 199, 256, 344, 345, 346, 368, 370, 384, 421

Nagel, Ernest, 71
Negru și alb, 328
Nemerov, Howard, 402
Nevelson, Louise, 43
Newman, Edwin B., 427
Newton, Issac, 71, 334, 339, 341
Nicholson, Ben, 72
Nijinsky, Vaslav, 154
Nivelare și diferențiere, 78—79, 357
Numele culorilor, 329, 341

Oblicitate, 175, 189, 192—194, 265, 275, 279, 413—417
Olson, David, R., 175
Omul din Aran, 374
Oppenheimer, Erika, 373, 375, 411
Organul vorbirii, 441
Orientare în spațiu, 44, 108—112, 311
Ornament, 159
Ostwald, Wilbelm, 340, 342, 343, 344
Ovidiu, 181
Oyama, Tadasu, 257

Palazzo Spada, 273
Palladio, Andrea, 294
Palueca, Gret, 395, 443
Panofsky, Erwin, 294
Parabolă, 437
Paralaxă, 270, 271
Parcimonie, 71
Partea de sus și partea de jos, 43—46
Pattillo, Allen, 339
Părți, 88—90, 194—199
Peisaje chinezești, 252
Perceperea cauzalității, 385—389
Personificarea naturii, 439
Perspectivă, 259, 316; aeriană, 279; centrală, 122, 209, 282—285, 293—296; răsturnată, 264—266; izometrică, 263—269, 280, 294, 296
Pevsner, Nikolaus, 293, 402
Piaget, Jean, 180, 184, 186, 227, 302, 392
Piața San Marco, 273
Piața San Pietro, 273
Picasso, Pablo, 85, 90, 94, 101, 109, 127, 129, 140, 141, 148, 154, 196, 215, 225, 228, 266, 299, 394, 407, 424, 443, 444, 445; afirmații ale lui Picasso, 145, 146, 365
Pictură australiană, 204
Pictură de pardoseală, 45
Pictură de plafon, 46
Pictură japoneză, 269, 280, 324, 408
Piero della Francesca, 281, 428, 429
Piéron, H., 377
Piles, Roger de, 312
Piramidă vizuală, 271
Piranesi, Giovanni Battista, 278, 291
Piston, Walter, 98
Plafonul Capelei Sixtine, 46, 142, 446
Plan, 135—138
Platon, 56, 274
Pliniu, 108
Pollock, Jackson, 43, 46
Pondere, 37—40
Poussin, Nicolas, 333, 348
Povestea lui Gengi, 268
Preferințe pentru culori, 365
Pregnanță, 78
Principiul plăcerii, 49
Profil, 123
Proiecție în spațiu, 112—115, 142
Proporție, 52
Psihanaliză, 444
Puffer, Ethel, 38
Puritatea culorilor, 346

Racursi, 124—129, 272
Rafael, 47, 340, 364
Rame, 241—242
Ratoosh, Philburn, 250, 251
Rață-iepure, 105
Rausch, Edwin, 290, 408, 409, 411, 417
Read, Herbert, 210
Realism, 142—144; realism naiv, 107
Rectangular, 188—190
Redon, Odilon, 327
Regulile grupării, 90—94, 381
Reinach, Salomon, 412
Remanența figurii, 410
Rembrandt, 16, 42, 47, 72, 154, 225, 307, 314, 323, 340, 444; culoarea la Rembrandt, 356; lumina la Rembrandt, 279, 303, 305, 300, 321, 322
Révész, G., 330
Rice, Charlotte, 180
Richards, J. M., 39
Richter, Manfred, 338
Riegl, Alois, 424
Rodin, Auguste, 86, 148, 414, 419, 424
Ross, Denman W., 33, 52

Rubens, Peter Paul, 72, 133, 172, 318, 321, 355
Rubin, Edgar, 227, 230, 231, 233
Rudrauf, Lucien, 151
Runge, Philipp Otto, 342
Rupp, Hans, 227
Ruskin, John, 356, 439

Schachtel, Ernest, 332
Schäfer, Heinrich, 121, 124
Schaefer-Simmern, Henry, 20, 23, 319
Scheffler, Horst, 268
Schelet structural, 28, 102—105, 111, 112, 385
Scheme, 172, 175
Schlemmer, Oskar, 122
Schlosberg, Harold, 339
Schönberg, Arnold, 208, 344
Schöne, Wolfgang, 331, 340
Schopenhauer, Arthur, 154, 335
Schröder, Sonnenstern, Friedrich, 155, 156
Sculptură, 129, 211—213, 243—245, 313, 371
Sculptură asiriană, 219
Sculptură grecească, 218
Secțiunea de aur, 82
Semproni, Pio, 95, 96
Sesshu, 324
Seurat, Georges, 143, 277
Shahn, Ben, 106
Shakespeare, William, 371
Sherrington, Charles, 378
Simbolism, 107, 170, 293—296, 321—325, 441, 443—447
Simetrie, 36, 45, 46, 78, 127, 152, 161, 217, 233, 287, 382
Simmel, Marianne, 394
Simplitate, 67—75; principiul simplității, 67, 75, 80, 113, 130—131, 249, 261, 309, 400, 401
Simț tactil, 171
Simultaneitate, 369
Societatea de transport din Londra, 164
Spații negative, 239—241
Spațiu anizotropic, 43, 289
Spațiu euclidian, 288, 289
Spațiu bidimensional, 203—207,
Spațiu piramidal, 287—293
Spațiu suprarealist, 298—299
Spencer, Herbert, 184
Spinoza, Baruch, 67
Stein, Gertrude, 85
Stereoscopie, 270
Stereotipii, 435
Strălucire, 303, 304—306, 308, 310, 318, 319, 358
Structură indusă, 26
Subdiviziune, 81—84, 254
Substractiv. *Vezi* Combinarea aditivă și substractivă a culorilor
Suprapunere, 129—135, 249—253, 419

Teatru, 48, 375
Tensiune vizuală. *Vezi* Dinamică
Teoria gestaltistă, 18, 75, 79, 436
Teoria informației, 69
Teoria intelectualistă, 170—172
Termodinamică, 49
Ternus, Josef, 382
Testul Rorschach, 239, 332, 403
Testul Stanford-Binet, 189
Thoma, Hans, 421, 422
Thompson, D'Arcy, 406
Thouless, Robert, 288
Timeus, 56
Timp, 366—372, 378
Tintoretto, 296, 415
Tipografie, 44
Tițian, 72, 149, 163, 312, 318, 320, 340, 444
Torroja, Eduardo, 80
Toulouse-Lautrec, Henri de, 40, 428
Transparență, 254—258, 301, 308, 309
Trăsături structurale, 69

Țara suprafețelor plane, 204

Umbre, 312, 313—318, 319, 321
Umbrire, 319, 320
Umor, 158
Ursa Mare, 94

Vasari, Giorgio, 274
Venus din Willendorf, 213, 215
Vicario, Giovanni, 331
Vitruvius, Pollio, 265, 274
Volum, 310, 316, 321, 355, 374, 419

Waddington, C. H., 90
Wagner, Richard, 256
Wallach, Hans, 410
Wapner, Seymour, 410

Webster, J. Carson, 338
Weiss, Paul, 94, 95, 241, 406
Welles, Orson, 292
Werner, Heinz, 331, 410, 442
Wertheimer, Max, 18, 30, 84, 88, 90, 94, 104, 126, 366, 380, 381, 382, 389, 436, 437
Whistler, James MacNeil, 447
Whyte, Lancelor Law, 49
Willaert, Adrian, 256
Winekelmann, Johann J., 400
Witkin, Herman A., 111
Wittgenstein, Ludwig, 105, 106, 270
Wölfflin, Heinrich, 47, 142, 189, 318, 413, 415, 416, 417, 418, 438
Woodworth, Robert S., 339
Wright, Frank Lloyd, 40
Wulf, Friedrich, 78
Wundt, Wilhelm, 342

Young, Thomas, 335, 336

Zajac, J. L., 298
Zervos, Christian, 365
Zeuxis, 108, 144
Zuckerkandl, Victor, 384, 420

CUPRINS

CUVÎNT ÎNAINTE 5
PREFAŢA AUTORULUI 13
INTRODUCERE 15

1. ECHILIBRUL 25

Structura ascunsă a unui pătrat, 25. Ce sînt forțele perceptuale, 31. Două discuri într-un pătrat, 32. Echilibrul fiziologic şi echilibrul fizic, 33. De ce echilibru? 34. Ponderea, 37. Direcţia, 40. Tipuri de echilibru, 42. Relaţia sus-jos, 43. Dreapta şi stinga, 46. Echilibrul şi intelectul uman, 49. „Doamna Cézanne pe un scaun galben", 50.

2. FIGURA 55

Vederea ca explorare activă, 55. Sesizarea elementelor esenţiale, 56. Concepte perceptuale, 57. Ce este figura?, 59. Influenţa trecutului, 60. Cum vedem figura, 63. Simplitatea, 67. Demonstrarea simplificării, 75. Nivelare şi diferenţiere, 78. Menţinerea întregului, 79. Subdivizarea, 81. De ce ochii ne spun adesea adevărul?, 84. Subdivizarea în artă, 85. Ce este o parte?, 88. Asemănare şi deosebire, 90. Exemple din artă, 99. Scheletul structural, 102.

3. FORMA 106

Orientarea în spaţiu, 108. Proiecţiile, 112. Care este aspectul optim?, 116. Metoda egipteană, 119. Racursiul, 124. Suprapunerea, 129. Ce avantaj prezintă suprapunerea?, 131. Interacţiunea plan-adîncime, 135. Rivalitatea aspectelor, 138. Realism şi realitate, 141. Ce ne apare veridic? 143. Forma ca invenţie, 146. Niveluri de abstractizare, 152. „Izvorul", 159. Informaţia vizuală, 163.

4. CREŞTEREA 168

De ce desenează copiii aşa?, 168. Teoria intelectualistă, 170. Ei desenează ceea ce văd, 173. Conceptele reprezentaţionale, 174. Desenul ca mişcare, 176. Cercul primordial, 179. Legea diferenţierii, 184. Vertical şi orizontal, 187. Oblicitatea, 192. Fuziunea părţilor, 194. Mărimea, 199. Mormolocii greşit numiţi astfel, 202. Transpunerea în două dimensiuni, 203. Consecinţe educaţionale, 207. Geneza formei în sculptură, 211. Bare şi plăci, 213. Cubul şi rotundul, 218.

5. SPAŢIUL 221

Linie şi contur, 222. Rivalitatea contururilor, 225. Figura şi fondul, 229. Niveluri de adîncime, 235. Aplicaţii în pictură, 237. Rame şi ferestre, 241. Concavitatea în sculptură, 243. De ce vedem adîncimea?, 248. Adîncime prin suprapunere, 249. Transparenţa, 254. Deformările generează spaţiu, 258. Cutii în trei dimensiuni, 262. Contribuţia spaţiului fizic, 269. Simplu, nu veridic, 271. Gradienţii creează adîncime, 275. Spre o convergenţă a spaţiului, 280. Cele două surse ale perspectivei centrale, 282. Nu o proiecţie fidelă, 285. Spaţiul piramidal, 287. Simbolismul unei lumi focalizate, 293. Centralitate şi infinitate, 296. Jocul cu regulile, 297.

6. LUMINA 302

Receptarea luminii, 302. Strălucirea relativă, 304. Iluminarea, 306. Lumina creează spaţiu, 309. Umbrele, 313. Pictură fără iluminare, 318. Simbolismul luminii, 321.

7. CULOAREA 327

De la lumină la culoare, 327. Forma şi culoarea, 329. Cum iau naştere culorile, 333. Primarele generatoare, 335. Adiţie şi substracţie, 337. Complementare generatoare, 338. O unealtă capricioasă, 339. În căutarea armoniei, 341. Elementele scării, 345, Sintaxa combinaţiilor, 348. Complementarele fundamentale, 351. Interacţiunea culorilor, 356. Matisse şi El Greco, 358. Reacţii la culoare, 362. Cald şi rece, 363.

8. MIŞCAREA 366

Acţiune şi timp, 366. Simultaneitate şi succesiune, 369. Cînd vedem mişcarea?, 372. Direcţia, 375. Dezvăluirile vitezei, 377. Mişcarea stroboscopică, 379. Unele probleme ale montajului cinematografic, 384. Forţe motrice vizibile, 385. O scară a complexităţii, 389. Corpul ca instrument, 395. Imaginea kinestezică a corpului, 397.

9. DINAMICA 400

Simplitatea nu este de ajuns, 400. Dinamica şi interpretările ei tradiţionale, 402. O diagramă a forţelor, 404. Experimente cu tensiuni direcţionate, 408. Mişcarea imobilă, 412. Dinamica oblicităţii, 413. Tensiune în deformare, 417. Dinamica compoziţiei, 420. Efecte stroboscopice, 423. Cum se naşte dinamica, 426. Exemple din artă, 428.

10. EXPRESIA 432

Teorii tradiţionale, 433. Expresia fixată în structură, 436. Prioritatea expresiei, 441. Simbolismul în artă, 443.

NOTE 448
BIBLIOGRAFIE 468
INDICE 482

REDACTOR: ALEXANDRA DOBROTĂ
TEHNOREDACTOR: ELENA DINULESCU

BUN DE TIPAR: 15 NOIEMBRIE 1979
APĂRUT: 1979. COLI DE TIPAR: 30,75.
TIRAJUL: 5 000 EX.

ÎNTREPRINDEREA POLIGRAFICĂ SIBIU
ŞOS. ALBA IULIA NR. 40
SIBIU
REPUBLICA SOCIALISTĂ ROMÂNIA

